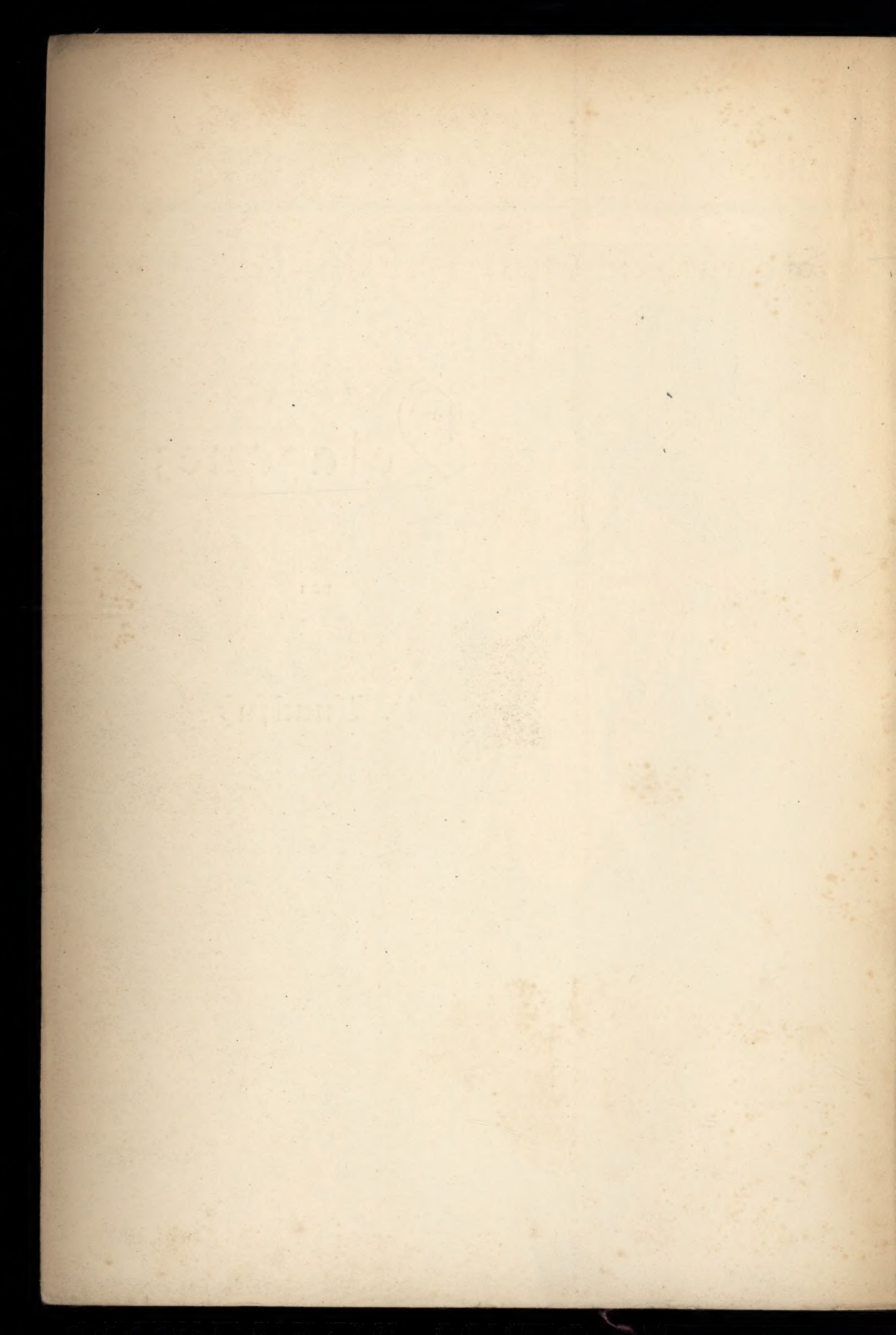
K… graphien

Velazquez

von

H. Knackfuß





Liebhaber-Ausgaben



Künstler-Monographien

von

H. Knackfuß
Professor an der K. Kunstakademie zu Kassel

VI

Velazquez

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1895

Velazquez

Von

H. Knackfuß

Mit 46 Abbildungen von Gemälden



Bielefeld und **Leipzig**
Verlag von Velhagen & Klasing
1895



Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Velazquez.

Unter all den großen Malern des Jahrhunderts, dem in kunstgeschichtlicher Beziehung vorzugsweise der Name des malerischen zukommt, des XVII., ist keiner, der in seinen Werken unserer heutigen Empfindungsweise und unserer Art, die Formen und Farben in der Natur zu sehen, so unmittelbar nahe kommt, wie der Spanier Velazquez. Wer nach dem Anblick anderer Werke der Malerei des XVII. Jahrhunderts vor die Gemälde des Velazquez hintritt, dem ist es, als ob er aus dem bunten und geräuschvollen Treiben großer Städte mit prunkenden Kirchen, stolzen Palästen, menschenüberfüllten Gassen und dumpfigen Wirtsstuben, prächtigen Parkanlagen und schmutzigen Vorstädten hinausversetzt würde in die reine, kühle, frische Luft einer Bergeshöhe. So grundverschieden ist der Ton, auf den die Gemälde des Velazquez gestimmt sind, von der gesamten übrigen Malerei seiner Zeit.

Über das Leben dieses ungewöhnlichen Künstlers ist in zuverlässigen Nachrichten Ausführliches überliefert worden. In der neuesten Zeit hat ein deutscher Forscher, Karl Justi, durch Sammeln des zerstreuten Urkundenstoffs das Lebensbild vervollständigt und in seinem meisterhaften Buch „Diego Velazquez und sein Jahrhundert“ bekannt gemacht. Von den Werken des Velazquez ist die größte Zahl der erhaltenen im Pradomuseum zu Madrid vereinigt, und in dieser Gemäldesammlung ohnegleichen sind unter den Werken der berühmtesten Meister nur wenige, die sich neben den seinigen als malerisch ebenbürtig zu behaupten vermögen.

Don Diego Rodriguez de Silva Velazquez war von vornehmer Herkunft. Sein Vater Don Juan Rodriguez de Silva stammte aus einem ritterlichen Geschlecht, das seinen Stammbaum bis in das XI. Jahrhundert zurückführte und sich eines Ahnherrn rühmte, in dessen Adern das Blut eines Königs von Leon floß. Seine Mutter Doña Gerónima Velazquez gehörte einem Sevillaner Adelsgeschlecht an. Diego wurde zu Sevilla im Juni 1599 geboren; am 6. dieses Monats wurde sein Name in das Taufregister der Pfarrkirche S. Pedro eingetragen. Es erscheint uns befremdlich, daß der Name, unter dem er berühmt geworden ist, nicht der Familienname seines Vaters, sondern derjenige seiner Mutter war. Daß jemand zu dem väterlichen Namen den mütterlichen annahm, kam wohl öfter vor. Hier mag es aus dem Umstande, daß die Velazquez in Sevilla einheimisch waren, während Juan Rodriguez de Silva der Sohn eines dort eingewanderten Ehepaares war, wohl zu erklären sein, daß Diego von seinen Landsleuten mehr mit dem ersteren als mit dem letzteren Namen genannt wurde, bis schließlich in seiner eigenen Gewohnheit dieser hinter jenem verschwand.

Aus der Kindheit des Diego Velazquez wird berichtet, daß er von seinen Eltern in großer Frömmigkeit erzogen wurde, daß er eine höhere Schule besuchte, und daß, als seine künstlerische Begabung zu Tage trat, die Eltern seiner Neigung, Maler zu werden, keinen Widerstand entgegensetzten.

Er kam als Schüler zu Francisco de Herrera, einem Maler, von dem mehr Merkwürdiges berichtet wird, als aus seinen erhaltenen Werken zu ersehen ist, und bei dem es wegen seines wunderlichen und rauhen Wesens kein Schüler lange aushielt. Auch der junge Velazquez wechselte bald den Lehrer und ging zu Francisco Pacheco,

einem Anhänger der alten Schule, die in der Nachahmung der großen italienischen Meister des XVI. Jahrhunderts das alleinige Heil der Kunst erblickte. Der Name desselben ist der Mit- und Nachwelt hauptsächlich bekannt geworden durch ein im Jahre 1649 herausgegebenes, mit vielseitiger Gelehrsamkeit geschriebenes Buch: „Die Kunst der Malerei," in welchem er seine veralteten Ansichten gegenüber den auf Naturnachbildung gerichteten Bestrebungen seiner Zeit zu verfechten suchte, und in dem er belehrende Auseinandersetzungen mit geschichtlichen Abhandlungen und Lebensbeschreibungen verband. Nachdem Velazquez unter der Leitung dieses als Künstler sehr unbedeutenden, aber darum doch als Lehrer vielleicht ganz tüchtigen Mannes fünf Jahre lang gemalt hatte, heiratete er im Jahre 1618 dessen Tochter Juana.

Das Buch des Pacheco enthält auch über den ersten Abschnitt von Velazquez' Künstlerthätigkeit mancherlei Nachrichten. Denn dieser war, schon lange bevor das Buch erschien, ein hochberühmter Maler geworden, und der Schwiegervater rühmte sich des Verdienstes seiner Ausbildung als der „Krone seiner letzten Jahre." Velazquez hielt sich als Schüler des Pacheco einen Bauernburschen als Farbenreiber und ständiges Modell. Nach diesem zeichnete er viele Köpfe mit Schwarz und Weiß auf blauem Papier, und auch nach anderen Leuten zeichnete er solche Studien. Dadurch erwarb er sich, wie Pacheco sagt, seine Sicherheit im Treffen. Als seine ersten selbständigen Gemälde werden genreartige Darstellungen genannt, zu Bildern abgerundete Studien nach der Wirklichkeit. Derartige Darstellungen widerstrebten zwar ihrer Natur nach den Grundsätzen des Pacheco; aber derselbe fand doch, daß solche an und für sich lächerliche Bilder achtenswert seien, wenn sie so gezeichnet und gemalt wären, wie sein begabter Schüler es that. Zu dieser Gattung von frühen Arbeiten des Velazquez gehört ein berühmtes Bild, „der Wasserträger" oder „der Korse von Sevilla" genannt, eine Gruppe aus dem Straßenleben von Sevilla, mit dem Bildnis einer bestimmten Persönlichkeit in der Hauptfigur. Das Gemälde befindet sich im herzoglich Wellingtonschen Hause zu London, wohin es als ein Geschenk König Ferdinands VII an den Sieger von Vittoria gelangte.

Gleichzeitig mit solchen, vorzugsweise zur Übung dienenden Bildern malte der junge Meister seine ersten Kirchengemälde. Eine unbefleckte Empfängnis und ein Evangelist Johannes auf Patmos, für eine Klosterkirche in Sevilla gemalt, befinden sich in einer Londoner Sammlung. Das Pradomuseum zu Madrid besitzt eine Anbetung der heiligen drei Könige vom Jahre 1619, ein Gemälde, das sich trotz der ihm anhaftenden jugendlichen Unvollkommenheiten schon als das Werk eines hochbegabten Künstlers zu erkennen gibt. Es hat eine gewisse Härte in der Wirkung, die Helligkeiten stehen fast unvermittelt in einer großen Finsternis; in der Farbe wiederholen sich — sicherlich im Anschluß an theoretische Belehrungen Pachecos — die einfachen Akkorde Blau, Rot und Gelb. Und doch besitzt das Ganze in der Farbe sowohl wie in der Wirkung von Hell und Dunkel einen eigenen Reiz. Die einzelnen Figuren sind ohne sonderliche Vertiefung in den Gegenstand recht und schlecht nach der Natur gemalt, und zwar so gemalt, daß ihre körperliche Lebenswahrheit wohl einigen Ersatz für den Mangel an Heiligkeit zu gewähren vermag. In gewissenhafter Befolgung des von Pacheco in seinem Buche mit theologischen Gründen gegen die allgemeine Gewohnheit der Maler verfochtenen Satzes, daß man das Jesuskind nicht nackt, sondern in Windeln gehüllt darstellen müsse, hat Velazquez das auf dem Schoße Marias sitzende Kind bis an das Kinn eingewickelt wie eine Puppe. — Ein ähnliches, wenig später entstandenes Bild besitzt die Londoner Nationalgalerie in einer Anbetung der Hirten (Abb. 1). Auch dieses ist ein Nachtstück mit scharf in die Finsternis gesetzten hellen Lichtern. Das Christkindlein liegt gewickelt in der am Boden befindlichen Krippe, über der man, weiter zurück, den neugierig vorgestreckten Kopf des herkömmlichen Ochsen sieht. Maria kniet bei der Krippe und enthüllt das Gesicht des Kindes. Ihre feine, helle Haut und die schlanken, vornehmen Hände stellen einen lebhaft sprechenden Unterschied her zwischen der heiligen Jungfrau und den Verehrenden: der Alten, die mit vergnüglichem Fraueninteresse den Neugeborenen prüfend betrachtet, dem betenden Manne und dem Kind, das zu den als



Abb. 1. Die Anbetung der Hirten, gemalt um 1620. In der Nationalgalerie zu London.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Opfergabe dargebrachten gebundenen Lämmern ein paar Hühner und einen Korb mit Brot hinzufügt. Von der Dunkelheit verschleiert, werden hinter diesen Personen ein Knabe, der die Flöte bläst, und ein kräftig gebautes Mädchen, das einen Korb mit Tauben auf dem Kopfe trägt, sichtbar. Der heilige Joseph steht, mit den Händen am Wanderstabe, im Halblicht da und blickt ebenfalls auf das Kind. Alles ist mit dem größten Fleiß und Geschick gemalt; aber eines verrät den noch nicht ausgereiften Künstler: mit Ausnahme der Maria, die ganz des Velazquez geistiges Eigentum ist, sehen alle Figuren so aus, als ob sie von Ribera erdacht wären. Neben dem Vorbild der Natur hat sich dem jungen Maler die Kunst des berühmten Valencianers als Vorbild vor die Seele gestellt. Später hat Velazquez niemals mehr sich an irgend etwas anderes als die Wirklichkeit angelehnt.

Als am 31. März 1621 König Philipp III gestorben war, und als nun ganz Spanien mit den hochgespanntesten Erwartungen auf den sechzehnjährigen König Philipp IV blickte, entschloß sich Velazquez, sein Glück am Hofe zu suchen. Mit Empfehlungen an angesehene Persönlichkeiten des königlichen Hofstaats versehen, reiste er nach Madrid. Aber die Verhältnisse brachten es mit sich, daß er wieder heimkehren mußte, ohne sein Ziel erreicht zu haben. Indessen vergaßen ihn seine Gönner nicht. Im Frühjahr 1623 wurde er auf Ersuchen des Grafen von Olivares, des gewichtigen Mannes, der zuerst als bevorzugter Günstling und dann als allmächtiger Minister den König Philipp IV

beherrschte, eingeladen, wieder nach Madrid zu kommen, und es wurde ihm hierzu eine Reiseunterstützung von 50 Dukaten gewährt. Pacheco begleitete voll freudigen Stolzes seinen Schwiegersohn zur Hauptstadt. Velazquez stieg im Hause eines geistlichen Herrn aus Sevilla ab, der bei Hofe ein Ehrenamt bekleidete. Er malte alsbald dessen Bildnis, und ein Hofherr des Infanten Ferdinand, des Bruders des Königs, brachte dieses Bild, sobald es fertig war, in das königliche Schloß. „In einer Stunde," so versichert Pacheco, „sah es der ganze Palast." Philipp IV war von dieser Kunstprobe des jungen Sevillaner Malers sehr befriedigt. Velazquez bekam gleich den Auftrag, den König in einem Reiterbild zu malen. Die Ausführung dieses großen Bildes, in dem Velazquez, wie besonders hervorgehoben wird, alles, auch die Landschaft, nach der Natur malte, verzögerte sich bis zum Spätsommer, da der König vorher keine Zeit zum Sitzen fand. Nach seiner Vollendung wurde es allgemein bewundert, nicht bloß im Palast, sondern auch in der Stadt, wo es öffentlich ausgestellt wurde. Der Graf von Olivares versprach dem jungen Künstler, daß er von nun an der einzige sein solle, der den König malen dürfe, und er gebot ihm, sein Hauswesen nach Madrid überzuführen.

Das war der Anfang der Thätigkeit des Velazquez für seinen König, dem er sein ganzes ferneres Leben widmete. Das Bild selbst ist nicht mehr vorhanden; man vermutet, daß es bei dem Brande, der im Jahre 1734 das königliche Schloß zu Madrid zerstörte, zu Grunde gegangen ist. Das älteste erhaltene Bildnis Philipps IV von der Hand des Velazquez ist ein Brustbild im Pradomuseum, von dem man glaubt, daß es die erste Aufnahme zu jenem Reiterbilde sei. Die bestimmt und lebendig gemalten Züge geben uns eine überzeugende Vorstellung von dem Aussehen des jungen Herrschers (Abb. 2). Philipp ist blond. Seine Hautfarbe ist bleich, nur ein matter rosiger Anflug schimmert auf den Wangen; um so lebhafter sprechen die Farben der tiefdunkelblauen Augen und des rubinroten Mundes, an dem das in der habsburgischen Familie erbliche Herabhängen der Unterlippe fast noch stärker auffällt, als bei Karl V und Philipp II. Nase und Wangen sind sehr schmal; durch das ungewöhnlich schwere Kinn wird das schmale Gesicht noch mehr in die Länge gezogen. Der Ausdruck ist beabsichtigtes Vermeiden eines bestimmten Ausdrucks, Regungslosigkeit. — Dieser Kopf war an und für sich wahrlich nicht dazu angethan, einen Maler besonders zu reizen.

Velazquez wurde durch eine am 6. Oktober 1623 ausgefertigte königliche Urkunde als Hofmaler angestellt. Er hatte es von jetzt an als die Hauptaufgabe seines Lebens zu betrachten, immer wieder diesen König zu malen. Das der Zeit nach zunächst folgende Bildnis Philipps (ebenfalls im Pradomuseum, wo in diesem Jahrhundert die Gemälde aus den verschiedenen königlichen Schlössern zusammengebracht worden sind) zeigt denselben stehend, in ganzer Figur, mit einem Schriftstück in der herabhängenden Rechten, die Linke auf den Degengriff gelegt; ganz in Schwarz gekleidet, mit dem eigentümlichen telleráhnlichen Leinenkragen um den Hals, den Philipp IV gleich beim Antritt seiner Regierung in Mode gebracht hatte, als er die bis dahin üblichen großen Halskrausen aus holländischem Battist als verschwenderisch verbot. Die Gestalt des Königs ist groß und schlank. In einem Punkte hat dabei Velazquez seine künstlerische Überzeugung, die ihn auf eine unbedingte Naturtreue hinwies, den Pflichten des gehorsamen Hofmalers untergeordnet: die Füße des Königs hat er lächerlich klein, und dementsprechend die Beine über den Fußknöcheln unnatürlich dünn malen müssen. Aber ganz und voll als Künstler zeigt er sich in der Farbe: das Bild des schwarzgekleideten blassen Mannes, auf einem leeren dunkelgrauen Hintergrund, in welchen ein Stück von einem Tisch mit roter Decke seitwärts hinter der Figur hereinragt, hat in seinen einfachen Tönen eine Stimmung von wahrhaft königlicher Vornehmheit (Abb. 3).

Als Hofmaler hatte Velazquez ein Atelier im königlichen Schloß. Hier besuchte der König ihn häufig, fast täglich, um ihm beim Malen zuzusehen. Er unterhielt sich mit ihm, wie Pacheco versichert, mit einer unglaublichen Leutseligkeit und Liebenswürdigkeit. Velazquez war der einzige Spanier unter den Hofmalern Philipps IV. Seine Kollegen waren die Italiener Vincencio Carducho (Carduccio) und Angelo Nardi, und Eugenio Caxesi, der in Madrid geborene Sohn eines Italieners. Diese alle drei waren Anhänger



Abb. 2. Bildnis König Philipps IV aus dem Jahre 1623. Im Pradomuseum zu Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

der alten Schule, die nur an Raffael und Correggio glaubten und in der treuen Nachbildung der Natur einen unkünstlerischen Greuel erblickten. Ihnen erschien der Naturalist Velazquez als ein gar nicht ebenbürtiger Genosse. Man begreift das, wenn man über den Standpunkt dieser Maler belehrt wird durch die von Carducho in einer gegen den Naturalismus gerichteten Schrift „Gespräche über die Malerei" ausgesprochene Behauptung, daß kein großer und außerordentlicher Maler jemals Bildnismaler gewesen sei. Es wird erzählt, König Philipp habe einst zu Velazquez gesagt, man mache ihm den Vorwurf, daß das einzige, was er malen könnte, Köpfe wären. Darauf habe dieser geantwortet, er nehme das als Kompliment an, denn er wisse niemanden, der Köpfe gut zu malen verstehe. Um Velazquez Gelegenheit zu geben, sich auch als Historienmaler zu zeigen, veranstaltete der König im Jahre 1627 einen künstlerischen Wettkampf zwischen seinen vier Hofmalern. Er gab ihnen die Aufgabe, daß jeder ein und denselben geschichtlichen Stoff in einem Bilde von 9 Fuß Höhe und 15 Fuß Breite behandeln sollte. Der Gegenstand, den er bestimmte, war die unter seinem Vater im Jahre 1609 erfolgte Vertreibung der letzten Mauren aus Spanien. Die Preisrichter wählte der König so, daß sich aus dieser Wahl nicht das geringste gegen seine Unparteilichkeit herleiten ließ: ein spanischer Dominikanermönch und ein italienischer Künstler, der Architekt Crescenzi, sollten das Urteil fällen.



Abb. 3. Philipp IV „mit der Bittschrift". Im Pradomuseum zu Madrid.

neben der thronenden Gestalt der Hispania, den König Philipp III, der mit dem Feldherrenstab nach der Küste hinwies; an ihm vorbei wanderten in langem Zuge, unter der Aufsicht von Kriegsleuten, die wehklagenden Familien der Moriscos zu den Schiffen hin. Das bewunderte Gemälde erhielt einen bevorzugten Platz im königlichen Palast, wo es wahrscheinlich in dem Brande von 1734 untergegangen ist. Leider gibt es nicht einmal eine Abbildung desselben, so daß wir uns gar keine Vorstellung von diesem Werk des Velazquez machen können.

In demselben Jahre 1627 bekam Velazquez einen Titel, der ihm in der spanischen Hofordnung einen höheren Platz anwies, als es derjenige eines bloßen Hofmalers war, und ihm zugleich eine Gehaltszulage brachte. Der König ernannte ihn zum Ugier de cámara (wörtlich „Pförtner des königlichen Gemachs"). Das war, nach der ironischen Erklärung, die ein italienischer Gesandter seiner Regierung über diesen Titel gab, „etwas mehr als Portier und etwas weniger als Leibadjutant."

Ein um diese Zeit entstandenes Meisterwerk der Bildniskunst bewahrt das Pradomuseum in dem Bild in ganzer Figur des

Die Entscheidung fiel zu Gunsten des Velazquez. Dessen Bild zeigte in der Mitte,



Abb. 4. Der Infant Don Carlos, Bruder Philipps IV. Im Pradomuseum zu Madrid.

Infanten Don Carlos, des Bruders des Königs (Abb. 4). Es ist wieder ein Gemälde von großartiger Vornehmheit in der Einfachheit seiner Wirkung. Der Prinz, etwa zwanzigjährig, sieht seinem älteren Bruder sehr ähnlich, macht aber den Eindruck

einer von Natur bedeutenderen Persönlichkeit. Man sieht ihm an, daß er sich wider Willen langweilt; ein Ausdruck von Lässigkeit geht durch bis in die Fingerspitzen der schlaff herabhängenden Hand, die den abgestreiften Handschuh an einem Finger baumeln läßt. Dieses matte, verdrießliche Aussehen erweckt Mitleid, wenn man weiß, daß der begabte Prinz durch Olivares, der seine Fähigkeiten fürchtete, in einem dauernden Zustand der dieser Zeit eine große Anzahl von Bildern und kopierte Gemälde von Tizian. Den König malte er fünfmal. Er war der einzige, dem gegenüber Philipp IV von dem durch Olivares gegebenen Versprechen, daß nur Velazquez ihn malen sollte, eine Ausnahme machte. Während Rubens sonst mit keinem Maler in Madrid verkehrte, befreundete er sich mit Velazquez. Dieser begleitete ihn nach dem Escorial, und auf



Abb. 5. Bacchus und die Zecher. Im Pradomuseum zu Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Unterdrückung gehalten wurde. Als er im Jahre 1632 fünfundzwanzigjährig starb, bezeichnete die Volksstimme Olivares als die Ursache seines Todes.

Das Jahr 1628 brachte Velazquez die persönliche Bekanntschaft des vornehmsten und berühmtesten Malers seiner Zeit. Im Herbst dieses Jahres kam Rubens nach Madrid, als Träger diplomatischer Mitteilungen und als Überbringer von Gemälden. Nach Erledigung seiner Staatsgeschäfte widmete sich derselbe noch neun Monate lang in Madrid seiner Kunst. Mit seiner bekannten Schnelligkeit malte er in dem Wege dorthin unternahmen die beiden Maler eine Bergbesteigung.

Rubens und Velazquez waren in ihrer künstlerischen Eigenart zu sehr von Grund aus verschieden, als daß der jüngere Meister von dem älteren, so hoch er denselben auch verehren mochte, eine Beeinflussung in Bezug auf seine Kunst hätte erfahren können. Aber darin mag man eine Wirkung des Verkehrs mit Rubens erblicken, daß Velazquez in dieser Zeit das sonst der spanischen Kunst sehr fern liegende Stoffgebiet der antiken Mythologie betrat. Er malte für den König einen Bacchus, der den Erdenbewoh-



Abb. 6. Ansicht aus dem Garten der Villa Medici zu Rom. Im Pradomuseum zu Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

nern die Freude des Weines zu kosten gibt (Abb. 5). Das Bild hat freilich wenig Ähnlichkeit mit den üblichen mythologischen Darstellungen, am allerwenigsten mit denen des Rubens. Bacchus, eine mit Reben bekränzte sehr jugendliche Gestalt, deren Göttlichkeit durch nichts weiter als die mangelhafte Bekleidung gekennzeichnet wird, sitzt auf einem Faß im Kreise einer Anzahl von Spaniern aus dem niedrigsten Volk, die sich seine Gabe munden lassen, ohne sich Sorgen zu machen um den Abscheu ihrer Landsleute vor der Trunkenheit. Ein paar Faune oder Satyrn, die das Gefolge des Bacchus bilden, hat der Maler sehr nebensächlich behandelt. Um so köstlicher hat er die realistischen Gestalten der Zecher durchgebildet. Das ist eine Natur- und Lebenswahrheit, die alle modernen Wirklichkeitsmaler mit Neid erfüllen müßte. Und welcher Humor in jeder dieser Gestalten, von dem zaghaft den Hut lüftenden verspäteten Ankömmling bis zu dem Sieger im Trunk, der vor Bacchus knieend, von diesem mit dem Epheukranz gekrönt wird! Man sehe nur die vom Weingenuß glänzenden Züge des Mannes, der eine große gefüllte Schale in der Hand hält und in einem seligen Grinsen dem Beschauer seine blitzenden Zähne zeigt, und das Spitzbubengesicht des anderen, der diesem den Kopf über die Schulter streckt, und die Andacht des armen Alten und die Begeisterung des Schwarzbärtigen, der neben dem Alten sich huldigend vor dem Freudenspender niederläßt! Das Merkwürdigste an dem Bilde aber ist das, daß durch den großen Stil, den es in der Farbe hat, die ganze Darstellung etwas Großartiges bekommt. Die Beleuchtung ist ein scharfes, goldfarbiges Licht, das am hellsten auf der Figur des Bacchus liegt und sich auf den Gestalten der Trinker allmählich verflüchtigt, und das vor dem schwülen, blaugrauen Ton der Luft

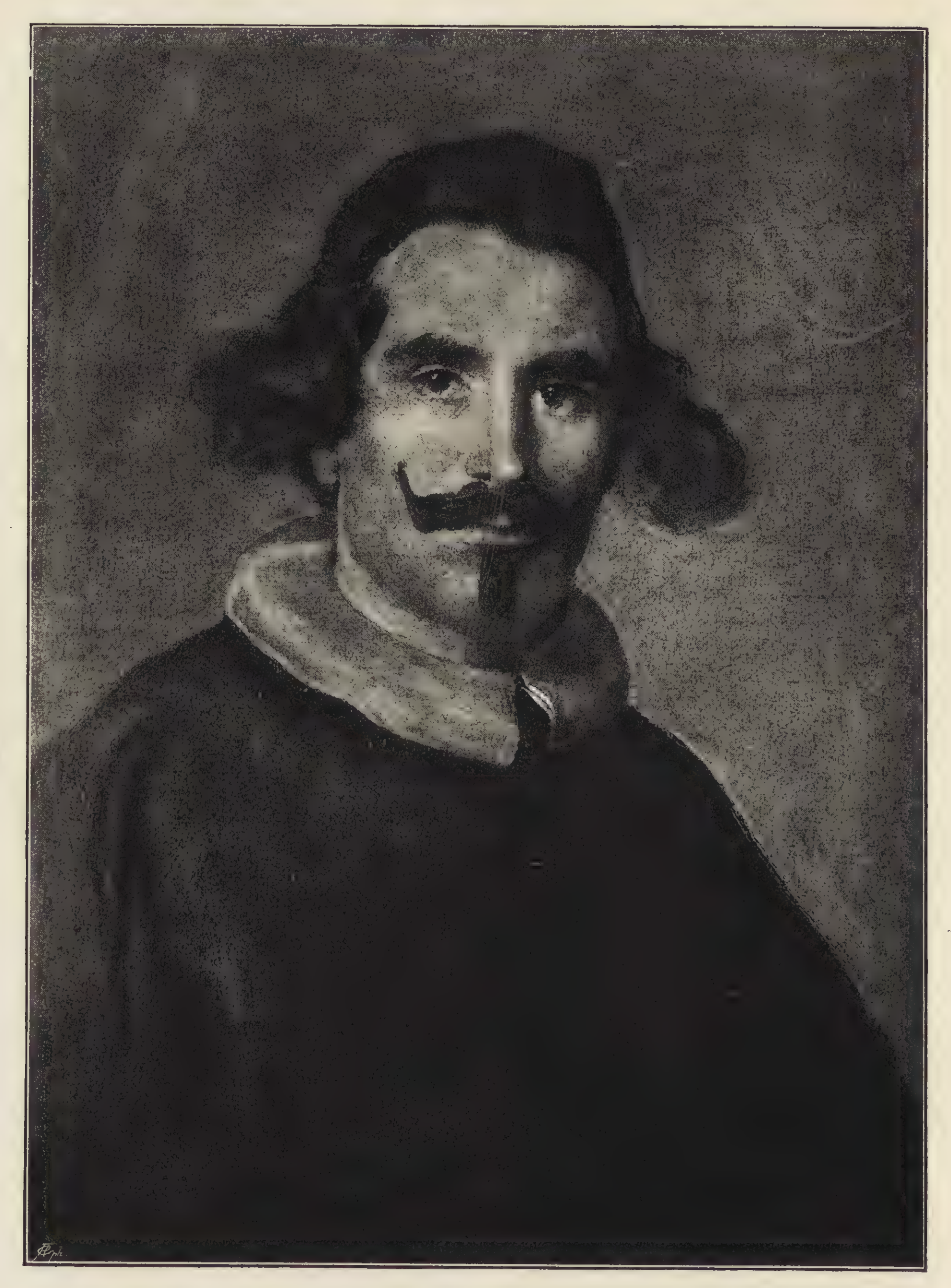


Abb. 7. Selbstbildnis des Malers. In der kapitolinischen Gemäldesammlung zu Rom.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

fast wie Sonnenschein wirkt. In den dunklen Kleidungen der Männer herrscht Braun vor. Die einzigen lebhaft sprechenden Farben sind das Graugelb der Jacke des vorn Knieenden, das prächtig zu dem tiefen Schwarz von dessen Beinkleidern gestimmt ist, und das kalte Karmin des Bacchusgewandes, dazu die rote Glut in den vom Trunk er-

hitzten Gesichtern, das dunkle Goldgelb des Weins in dem Glase, welches Bacchus in der Linken hält, und das Rot des thönernen Weinkruges am Boden. — Philipp IV schätzte dieses Gemälde sehr hoch und verwendete es zum Schmucke eines seiner Schlafzimmer.

Velazquez hegte schon seit längerer Zeit den Wunsch, das Kunstland Italien kennen zu lernen. Durch die Gespräche mit Rubens mag dieses Verlangen zu noch größerer Lebhaftigkeit angefacht worden sein. Im Juni 1629 erhielt er vom König den erbetenen Urlaub. Alle italienischen Gesandten am spanischen Hofe bekamen die Anweisung, dem Maler Empfehlungsschreiben an ihre Regierungen mitzugeben. Außerdem gab ihm Olivares viele Empfehlungsbriefe an hohe Personen mit.

Velazquez reiste im Gefolge des Generals Spinola, der mit dem Auftrag nach Italien ging, durch Einnahme der von den Franzosen besetzten Festung Casale eine Entscheidung im mantuanischen Erbfolgekrieg herbeizuführen. Er landete am 20. August in Genua und begab sich, nachdem er den General verlassen hatte, möglichst schnell nach Venedig, wo das Studium der Werke des Tintoretto ihn besonders fesselte, und wo er gern viel länger geblieben wäre, wenn nicht die kriegerischen Verhältnisse ihn zur Abreise gedrängt hätten. Von Venedig ritt er über Ferrara, Bologna und den Wahlfahrtsort Loreto nach Rom. In Rom angekommen, meldete er sich, nachdem er sich von den Anstrengungen des weiten Rittes der letzten Tagereise ausgeruht und in der spanischen Nationalkirche die Messe gehört hatte, bei dem spanischen Gesandten Graf Monterey und machte auch dessen Gemahlin, der Schwester des Grafen Olivares, seine Aufwartung. Der Gesandte, der sich seiner im übrigen mit großer Liebenswürdigkeit annahm, erklärte ihm, daß er ihn jetzt nicht im Vatikan einführen könne, weil Papst Urban VIII zu ungnädig gegen Spanien gestimmt sei wegen dessen Verbündung mit den Kaiserlichen im mantuanischen Erbfolgekrieg; er versicherte ihm aber, daß er in dem Kardinal Francesco Barberini, dem Neffen des Papstes, den einflußreichsten Gönner finden würde, der ihm zu allem helfen könne. In der That wurde Velazquez von dem Kardinal, an den er gleichfalls durch Olivares empfohlen war, mit der ausgesuchtesten Liebenswürdigkeit aufgenommen. Auf dessen Befehl wurde ihm eine Wohnung im vatikanischen Palast angewiesen. Aber Velazquez fand den Ort gar zu abgelegen und einsam, trotz des Reizes, den die Nähe der Fresken Michel-

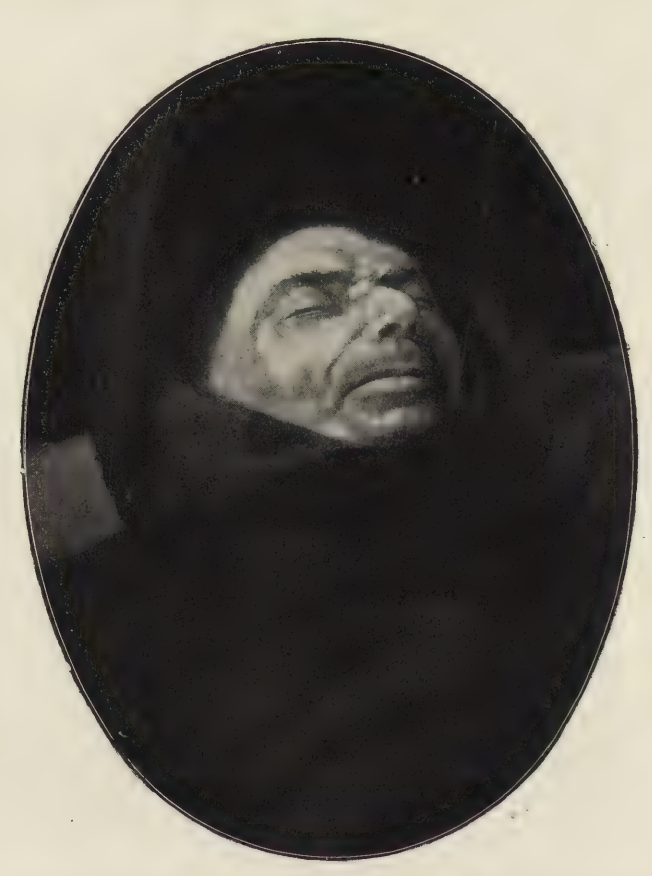


Abb. 8. Ein toter Franziskaner. In der Gemäldesammlung der Brera zu Mailand.

angelos und Raffaels auf ihn ausübte. Er gab die Wohnung auf und begnügte sich mit der Erlaubnis, zu jeder Zeit in den Vatikan kommen und nach den Fresken zeichnen zu dürfen. Als er an einem der nächsten Tage die Villa Medici besuchte, kam er zu der Ansicht, daß dies der wünschenswerteste Aufenthaltsort für die Sommermonate sei. Durch Vermittelung des Grafen Monterey erteilte ihm der Eigentümer dieser Villa, der Großherzog von Toscana, die Erlaubnis, dort zu wohnen. Von dem Aufenthalt des Künstlers in der herrlichen Villa, die er freilich nach zwei Monaten wieder verlassen mußte, weil das Fieber ihn von da vertrieb, erzählen im Pradomuseum zwei kleine flott gemalte Naturaufnahmen. Die eine zeigt eine weiße Terrasse zwischen Cypressen und geradlinig geschorenen dunkelgrünen Hecken; ein wunderbarer silberiger Luftton schwimmt über dem Bild, bei dem die Einfachheit des Motivs sehr bemerkenswert ist. Die andere Aufnahme ist eine köstliche Sonnenstudie. Aus dem Schatten dunkler Steineichen sieht man durch einen weiten Bogen, unter dem die Marmorfigur der schlafenden Ariadne aufgestellt ist, in die weitere Ausdehnung des Parks mit bläulich überhauchten Cypressen und zwischen den Bäumen durchschimmernden weißen Gebäuden unter wolkenlosem italienischem Himmel (Abb. 6). Diesen römischen Landschaftsbildern reiht sich im Madrider Museum noch eine in etwas größerem Maßstab ausgeführte und bildmäßig abgerundete Ansicht des Titusbogens an. — In Rom selbst erinnert an den Aufenthalt des Velazquez ein im kapitolinischen Museum befindliches Brustbild, welches mit Recht für das Selbstbildnis des Meisters gehalten wird. Daß er damals sich selbst abmalte, wird durch Pacheco berichtet. Das kapitolinische Bildnis ist mit der äußersten Schnelligkeit in wenigen Tönen hingestrichen, erzielt aber dabei eine so schlagende Wirkung, daß es

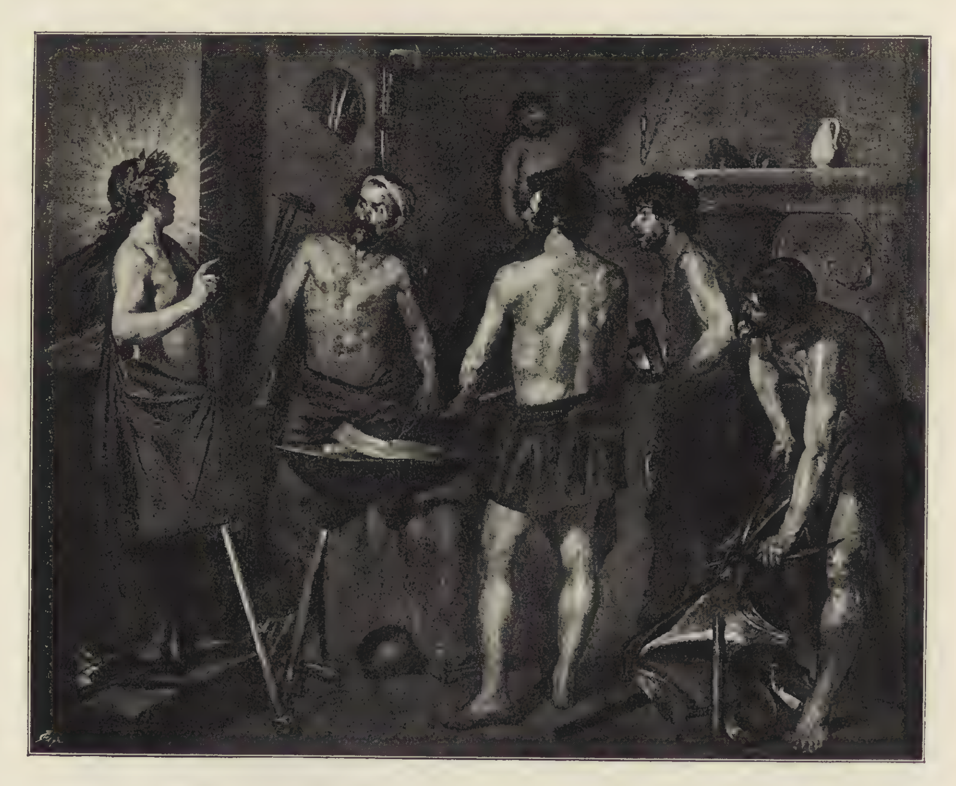


Abb. 9. Die Schmiede Vulkans. Im Pradomuseum zu Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

gleich beim ersten Anblick den Beschauer ganz gefangen nimmt und sich unvergeßlich einprägt; es gibt nichts Lebendigeres, als diese funkelnden, kohlschwarzen Augen (Abb. 7). — Zu den in Italien gemalten Studienarbeiten mag man auch den in der Brera zu Mailand befindlichen Kopf der aufgebahrten Leiche eines Franziskanermönchs rechnen. Die Urheberschaft des Velazquez bei dieser prächtig gezeichneten und gemalten Skizze ist freilich nicht unzweifelhaft; aber das Werk wäre seiner Hand wohl würdig (Abb. 8). — Velazquez' Hauptarbeit in Rom war die Anfertigung zweier größeren Gemälde, in denen er wohl seinem König einen Beweis von dem Erfolg seiner italienischen Studien, namentlich in Bezug auf die Kenntnis des Nackten, geben wollte. Den Stoff entnahm er für das eine der beiden Gemälde dem Alten Testament, für das andere dem Homer,



Abb. 10. Die Infantin Doña Maria, Schwester König Philipps IV, gemalt im Jahre 1630. Im Pradomuseum zu Madrid.

Das erstere, welches die Brüder Josephs darstellt, die ihrem Vater unter Vorzeigung des blutigen Rockes die falsche Todesnachricht von dessen Liebling bringen, befindet sich im Escorial. Es ist wohl nur seines verdorbenen Zustandes wegen nicht in das Pradomuseum übergeführt worden. Die ursprüngliche Farbenwirkung ist ganz verloren gegangen. Was man noch voll würdigen kann, ist die einfache und natürliche Veranschaulichung des Vorgangs und der sprechende Ausdruck einer jeden Figur. Man sieht, der Meister hat es mit einem wunderbaren Scharfblick verstanden, den innersten Seelenregungen im Spiel der Gesichtsmuskeln nachzuspüren. Von der Gewaltsamkeit und den Übertreibungen, durch welche sonst die Kunst jener Zeit in Bewegungen und Mienenspiel zu wirken suchte, ist nicht die leiseste Spur vorhanden. Diesem ungewöhnlichen Sinn für Naturwahrheit entspricht die schlechtweg natürliche Bildung der Körperformen. — Das andere Gemälde (im Pradomuseum) versetzt uns in die Schmiede Vulkans, in dem Augenblick, wo Apollo dort erscheint, um die Untreue der Venus zu verraten (Abb. 9). Es ist durch die nämlichen Eigenschaften ausgezeichnet, wie sein Gegenstück, und darüber hinaus — bei tadelloser Erhaltung — durch einen Farbenton von großartiger Schönheit. Man kann sich nichts Vollkommneres von Malerei vorstellen. In der grauen, rußigen Schmiede stehen die braunen Gestalten des Vulkan und seiner Gesellen. Alle Blicke hängen an dem Ankömmling, der, hell von Haut, blondlockig, mit einer goldfarbenen Toga bekleidet, durch seine ganze Erscheinung einen lebhaften Gegensatz zu jenen bildet. Hinter seinem von einem Strahlenschein umgebenen Haupt sieht man durch eine Fensteröffnung das tiefe Blau des Himmels. Mit Apollo kommt gleichsam das Licht in die Werkstatt. Das Licht spiegelt sich blitzend in dem Harnisch, der auf der anderen Seite am Boden liegt. Apollo spricht mit Mund und Händen; er erzählt seine üble Nachricht mit geflissentlicher Wichtigkeit. Vulkan hält starr inne



Abb. 11. Die Sibylle (angebliches Bildnis der Gattin des Künstlers). Im Pradomuseum zu Madrid. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

im Bearbeiten des glühenden Eisenstückes, das er vor sich auf dem Ambos hat; sein Mund findet keine Worte, aber sein Körper krümmt sich in einer unwillkürlichen Bewegung der Wut, und seine Augen — solche schwarze Augen, wie sie nur Velazquez malen konnte — rollen. Die beiden Gesellen mit den Zuschlaghämmern erstarren auch, aber ohne Aufregung, nur in Verwunderung über die interessante Neuigkeit; in dem Kopf des einen, der Mund und Augen aufsperrt, malt sich das höchste Staunen eines beschränkten Menschen. Der dritte Gesell ist in Anspruch genommen durch die nicht so plötzlich zu unterbrechende Arbeit, ein Stück Eisen durchzukneifen; der Ausdruck der körperlichen Anstrengung spielt noch in seinen Gesichtsmuskeln nach, während er sich aufrichtet, um zu lauschen. Der im Hintergrund beim Blasebalg beschäftigte Gesell aber vernimmt mit heimlicher Bosheit und Schadenfreude die Nachricht von der Schlechtigkeit der Frau Meisterin.

Im Herbst 1630 erhielt Velazquez den Befehl, sich nach Neapel zu begeben, um Doña Maria, die Schwester Philipps IV, zu porträtieren, die auf der langen Brautreise zu ihrem durch Vollmacht angetrauten Gemahl König Ferdinand von Ungarn, dem nachmaligen deutschen Kaiser, dort verweilte. Velazquez malte nur ein Brustbild der Königin nach dem Leben. Für das übrige brauchte dieselbe nicht zu sitzen; denn die damalige Hoftracht der spanischen Damen war eine derartige, daß sie von der Gestalt ihrer Trägerin keine Linie verriet. Das Brustbild befindet sich im Pradomuseum und zeigt uns die lebhaften Züge der blonden jungen Fürstin mit ansprechendem Ausdruck (Abb. 10). Das große Bildnis in ganzer Figur, welches Velazquez dann danach ausführte — und zwar, da ihm die Anregung durch den Anblick der Wirklichkeit fehlte, ohne viel künstlerische Wärme — ist in das Berliner Museum gelangt.

Nach Erledigung dieses Auftrags schiffte Velazquez sich ein und langte im Anfang des Jahres 1631 wieder in Madrid an. Er begab sich — so berichtet Pacheco — nach einem freundlichen Empfang durch den Conde-Duque (Olivares) sogleich zum Handkuß Seiner Majestät und dankte dem König sehr dafür, daß er sich in diesen anderthalb Jahren von niemand anders habe malen lassen; und Seine Majestät war sehr erfreut über seine Rückkehr.

Eine lange Reihe von Jahren hindurch malte Velazquez jetzt im königlichen Schloß zu Madrid im Dienst seines Herrn. Seine Lebensgeschichte berichtet von Zeit zu Zeit von der Verleihung eines neuen Hofamts oder eines Titels, wodurch er in seinem gesellschaftlichen Range erhöht oder in seinem Einkommen besser gestellt wurde. Bei seiner

in der That glänzenden Stellung mußte er doch zeitweilig die Finanznot des spanischen Staates mitempfinden; so sah er sich im Herbst 1636 gezwungen, dem König eine Bittschrift um Auszahlung einer rückständigen Summe von 15 803 Realen einzureichen, mit dem Bemerken, daß er sich in großer Bedrängnis befinde.

In das Jahr 1634 fällt ein häusliches Ereignis. Im Januar dieses Jahres gab er seine noch nicht ganz fünfzehnjährige Tochter Francisca dem Maler Juan Bautista Martinez del Mazo zur Ehe, der bei dieser Gelegenheit zum Amtsnachfolger des Velazquez als Ugier de cámara ernannt wurde, und der später auch als Hofmaler seinem Schwiegervater, dem bewunderten und nachgeahmten, aber unerreichbaren Vorbild seiner Kunst, nachfolgte. — Hier mögen einige Bildnisse erwähnt werden, die, wenn auch ohne sichere Begründung, als Bilder der Familienmitglieder des Meisters angesehen werden. Für die Gattin des Velazquez hält man in Madrid eine in der Seitenansicht dargestellte Dame mit echt spanischer, der Wangenröte fast ganz entbehrender Hautfarbe und tiefschwarzem, gekräuseltem Haar. Sie trägt ein schwarzes Kleid und einen dunkelgelben Überwurf; der schleierartige schwarze Kopfputz hat Verzierungen von der goldähnlichen Farbe des Überwurfs. In der Hand hält sie eine leere Holztafel, über deren Bedeutung der Aufschluß fehlt, und welche Veranlassung gegeben hat zu der Bezeichnung des Bildes als „Sibylle" (Abb. 11). Zwei allerliebste Kinderporträts, als Gegenstücke gemalt und dem Farbenton nach um dieselbe Zeit entstanden wie jenes unverkennbar den jüngeren Jahren des Meisters angehörige Frauenbildnis, führen im Museumskatalog die — allerdings als zweifelhaft hingestellte — Bezeichnung „Tochter des Velazquez." Außer jener Francisca hatte Velazquez noch eine um zwanzig Monate jüngere Tochter Ignacia, die im Kindesalter starb. In den Bildern erscheinen die beiden kleinen Mädchen in einem und demselben Alter. Sie sind einander so ähnlich wie Zwillinge, sind auch gleich angezogen, nur mit kleinen Farbenunterschieden im Aufputz der olivengrünen Kleidchen. Beide haben frische, lebhafte Gesichtchen mit rosigen Wangen; das braune Haar, mit rosafarbiger Schleife verziert, hängt in zwei Zöpfen an den Seiten des Kopfes herab. Die eine hält Nelken in den Händchen, die andere hat Rosen im Schoß (Abb. 12). — Mit mehr Wahrscheinlichkeit als die „Sibylla" — nämlich auf Grund einer auf der Rückseite der Leinwand befindlichen alten Namensaufschrift —, doch gleichfalls nicht mit Gewißheit wird das herrliche Damenbildnis, welches aus der Dudleygalerie in das Berliner Museum gelangt ist, als Porträt der Doña Juana Pacheco bezeichnet (Abb. 13). Keine klassische Schönheit, aber eine sehr anziehende Erscheinung von reinster



Abb. 12. Bildnis eines jungen Mädchens, mutmaßlich eine Tochter des Künstlers. Im Pradomuseum zu Madrid. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

spanischer Rasse, liebenswürdig und vornehm, mit klug und freundlich blickenden braunen Augen und feinem, charaktervollem Mund; der eigentümliche Reiz der bleichen südländischen Haut kommt in der Umrahmung durch das rötlichblonde, hochaufgetürmte und an den Seiten in krausen Löckchen herabfallende Haar in besonderer Weise zur Geltung. Die Dame ist sehr reich gekleidet; sie trägt eine Robe von tadellosestem Modeschnitt (um 1635) aus gepreßtem schwarzen Sammet mit Kragen und Unterärmeln aus blauem, golddurchwirktem Stoff, mit Goldspitzen am Kragen, dazu mit schmalen Spitzenrändchen besetztes Weißzeug an Hals und Handgelenken; im Haar blitzt der aus Diamanten gebildete



Abb. 13. Mutmaßliches Bildnis der Gattin des Künstlers, Doña Juana de Miranda Pacheco.
Im königl. Museum zu Berlin.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.

Kopf einer Nadel, unter den Löckchen kommen große Perlen zum Vorschein, die von den Ohrringen herabhängen, eine Perlenschnur umgibt den Hals, an dem Kleid glitzert eine mehrfach umgeschlungene, durch einen edelsteinbesetzten Schmuck zusammengehaltene Goldkette; kostbare Ringe schmücken sowohl die linke Hand, welche zwanglos herabhängend den geschlossenen Fächer hält, als auch die auf die Lehne des rotbezogenen Stuhls gelegte Rechte. Alles ist mit dem gewähltesten Geschmack zusammengestimmt, und der Reichtum bewahrt eine vornehme Einfachheit der Gesamtwirkung, die der schlichte hellgraue Hintergrund aufs feinste hervortreten läßt.



Abb. 14. Die Dame mit dem Fächer. In der Hertford-Galerie zu London.

Velazquez fand nicht häufig Zeit, Privatpersonen zu malen. Ein drittes nichtfürstliches Damenbildnis von seiner Hand befindet sich in einer englischen Sammlung. Auch dies ist eine Vollblutspanierin, nicht mehr ganz jung, aber des Eindrucks ihrer unergründlichen Augen und ihrer glühenden Lippen sich wohl bewußt; die in großen Handschuhen steckenden Hände spielen mit der schwarzen „Manta" und dem Fächer, den Werkzeugen der Koketterie (Abb. 14). — Als nichthöfisches Männerbildnis sei daneben der wirkungsvolle Rassekopf im Pradomuseum genannt, aus dessen brennend roten Lippen und glänzend schwarzen Augen eine verzehrende Glut spricht (Abb. 15).

Unter den Bildern, welche Velazquez in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr von Italien für den König malte, werden neben verschiedenen Stillleben und Landschaften ein Bildnis der Königin und ein solches des im Jahre 1629 geborenen Prinzen Don Baltasar Carlos genannt. Dieses letztere ist in einem wundervollen Kinderbild vorhanden, welches in eine englische Sammlung gelangt ist. Da sieht man den dreijährigen Infanten, mit einem niedlichen, aber ausdruckslosen Gesichtchen, schon mit Grandezza in seinem steifen Kleidchen aus silberdurchstickter hellgrauer Seide dastehen, mit Kommandostab, Schärpe und Degen. Ein dunkler Hintergrund mit einem zum Teil emporgezogenen schweren Vorhang hebt die ganze zarte Gestalt als eine Lichterscheinung hervor; seitwärts liegt auf einem Kissen der große Federhut (Abb. 16). Ein anderes, ebenfalls in England befindliches Bild aus derselben Zeit zeigt das nämliche Figürchen mit einem Zwerg als Gesellschafter, der es mit dem Geklingel einer Schelle zu unterhalten sucht. — Bei den Landschaften mag man in erster Linie an Aufnahmen aus den Gärten der ausgedehnten Villa bei Madrid denken, welche Olivares im Anfang der dreißiger Jahre dem König verehrte, und deren Namen Buen Retiro jetzt in den weitläufigen öffentlichen Anlagen fortlebt, die sich in der Nähe des Spaziergangs el Prado ausdehnen. Zur Ausschmückung des Wohnpalastes dieser Villa hat auch das einzige im Pradomuseum vorhandene Bild der

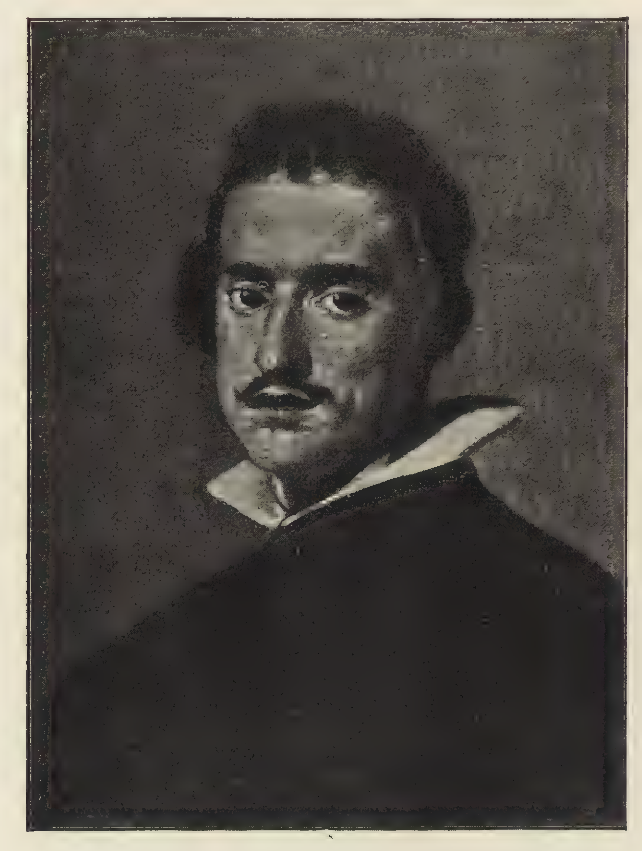


Abb. 15. Bildnis eines Unbekannten. Im Pradomuseum zu Madrid.

ersten Gemahlin Philipps IV, Isabella von Bourbon, gedient. Die Königin ließ sich, nach ihrer eigenen Äußerung, nicht gern abmalen. Daraus mag es zu erklären sein, daß das in Rede stehende Gemälde, welches die Königin zu Pferde zeigt, durch teilweise Übermalung eines alten Bildes als Gegenstück zu einem neuen, für den Palast von Buen Retiro angefertigten Reiterbildnis des Königs zurecht gemacht wurde. Zur Ausschmückung dieses neuen Schlosses beizutragen, war eine Hauptaufgabe des Velazquez in den dreißiger Jahren. Dazu kamen Bilder für ein Jagdhaus, welches Philipp IV sich in dem großen Wildpark von Pardo zu dieser Zeit herrichten ließ. Was Velazquez für diese neuen Gebäude, in die eine Menge vorhandener Gemälde zusammengetragen wurde, zu malen hatte, waren in erster Linie Reiter- und Jägerbildnisse. In diesen Darstellungen der fürstlichen Personen in freier Luft offenbart uns der Meister erst die Höhe seiner Kunst. In ihnen verschmilzt die vollendete Naturtreue mit der höchsten dichterischen Schönheit der Farbe zur Einheit. Velazquez versetzt seine Reiter und Jäger auf Bergeshöhen; man glaubt die erfrischende Luft des Gebirgs zu atmen, und in einer Flut von Licht blickt man hinaus in den namenlosen Farbenzauber weiter Fernsichten. Das aus Buen Retiro in das Pradomuseum gekommene Reiterbild Philipps IV zeigt den wegen seiner Reitkunst berühmten König, wie er mit seinem weißfüßigen Braunen die schwierige Stellung ausführt, die als Pesade oder als Halbkurbette bezeichnet wird. In den Umrissen des Pferdes hat der Maler sich augenscheinlich Korrekturen von seiten seines Herrn gefallen lassen müssen, die ihn zwangen, seine naturalistische Anschauung zurücktreten zu lassen hinter der Beachtung der vom Modegeschmack diktierten Schönheitseigenschaften des Pferdes; es ist ja eine merkwürdige, aber wohl in



Abb. 16. Der Infant Don Baltasar Carlos. In der Hertford-Galerie zu London.

allen Zeiten zu beobachtende Thatsache, daß die Modebegriffe von Pferdeschönheit die Einbildung der Pferdekenner so stark beeinflussen, daß ein unbefangenes Auge die nach deren Vorschrift dargestellten Pferde nur mit Befremden ansehen kann. Der König erscheint auf diesem Bilde in Feldherrentracht. Über einem rotbraunen, goldgestickten Sammetanzug trägt er einen schwarzen Harnisch mit Goldverzierungen; seine Brust umgibt eine karminrote Schärpe, den Kopf bedeckt ein schwarzer, mit weißen und braunen Straußenfedern geschmückter Hut, und die Füße stecken in Stiefeln von hellem Leder. Prachtvoll ist die Landschaft. Die blaue Luft ist von grauen und weißen Windwolken durchzogen; die fernste Berglinie trägt Schnee, dann kommt ein dunkelblauer, ganz kahler Bergrücken, weiter nach vorn grüne Hügel mit Steineichengehölzen; dann zieht sich ein dürrer, weißlich-grün schimmernder Hang nach der Höhe hinan, wo der königliche Reiter sein Roß auf trockenem, braunem Boden tummelt (Abb. 17). Das Gegenstück, das Reiterbild der Königin (Abb. 18), ist nur zum Teil von Velazquez selbst gemalt. An der Figur Isabellas rührt nur der Kopf von ihm her, ein von dunkelbraunem Haar umrahmtes feines weißes Gesicht mit geröteten Wangen und frischen Lippen. Das braune goldgestickte Reitkleid mit dem weißen, mit Silbersternchen verzierten Unterkleid, und selbst die Hände sind von einer sehr fleißigen, aber wenig künstlerischen Hand ausgeführt; ebenso die braune, mit Gold und Silber verzierte Pferdedecke. Dagegen hat der Meister das Pferd und den landschaftlichen Hintergrund wieder eigenhändig gemalt. Dieser prachtvolle Schimmel mit dem wunderbar schönen und lebendigen Auge, und diese köstliche Landschaft — unter kühlem, bewölktem Himmel sieht man zwischen Hügeln mit Gebüschen hindurch in ein Flußthal, das in der Ferne von einem duftig blauen

Gebirgskamm begrenzt wird, — sind nicht zu derselben Zeit gemalt wie die Figur, sondern geben sich deutlich als Übermalung aus späterer Zeit zu erkennen; von einem dunklen Pferd, das früher da war, sind Teile im Lauf der Zeit wieder zum Durchscheinen gekommen. Wahrscheinlich gefiel durch Überarbeitung und durch Vergrößerung des Formats — indem jedem Bild an beiden Seiten ein Stück angesetzt wurde — mit seinen eigenen Gemälden in Übereinstimmung setzen. Es ist begreiflich, daß dem Meister diese Änderungen an fremden Werken keine besonders erfreuliche Arbeit



Abb. 17. Reiterbildnis Philipps IV. Im Pradomuseum zu Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

dem Meister das ältere Bild nicht mehr gut genug, um es in den Prunksaal des neuen Palastes dem neuen Reiterbild des Königs gegenüber hängen zu lassen.

Für eben diesen Saal, der den Namen „Saal der Königreiche“ führte, mußte Velazquez auch alte Reiterbildnisse der Eltern Philipps IV, des Königs Philipp III und der Königin Margarete von Österreich, waren; man sieht, daß die Übermalungen, die sich übrigens im wesentlichen auf die Pferde und die Hintergründe beschränken, mit großer Hast ausgeführt sind. Dennoch ist es ihm gelungen, durch seine Übermalungen den beiden Bildern ein prächtiges Aussehen zu geben und seine Farbenstimmungen so einzurichten, daß kein Mißklang mit dem, was er stehen ließ, entstand. Ganz

wundervoll ist die landschaftliche Stimmung — Sonnenuntergang — in dem Bild der Königin Margareta.

Die Krone von Velazquez' Reiterbildnissen ist dasjenige des Prinzen Don Baltasar Carlos, das er, nach dem Alter des Kindes zu urteilen um 1636, ebenfalls für wurde, sprengt im Galopp auf einem stämmigen andalusischen Pony daher. Don Baltasar Carlos ist ein hübscher Junge geworden; groß und lebhaft blicken die schwarzblauen Augen, die denen seines Vaters gleichen, aus dem etwas blassen Gesichtchen; das lichtblonde Haar hat einen wärmeren



Abb. 18. Reiterbildnis der Königin Isabella von Bourbon. Im Pradomuseum zu Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Buen Retiro malte (Abb. 19). Es ist ein entzückendes Bild, neben dessen lichterfüllter Farbenpoesie alle Gemälde anderer Meister, die dasselbe umgeben, schwarz erscheinen. Der sattelfeste kleine Reiter, der schon ganz früh unter des Grafen Olivares, als Oberstallmeisters, Aufsicht Reitunterricht bekommen hatte und der im Alter von vier Jahren sich bereits auf einen Pony setzen durfte, der als ein Teufelchen bezeichnet Ton bekommen. Er trägt eine Jacke von Goldbrokat mit grünem, goldgesticktem Ärmelaufschlag, Kollett und Beinkleid von dunkelgrünem, mit Gold verziertem Stoff, schwarzen Hut mit schwarzem Ausputz, Stiefel und Handschuhe von hellbraunem Leder. Wie ein künftiger Feldherr trägt er eine Schärpe, rosenrot mit Goldfransen, und schwingt einen Kommandostab in der Rechten. Das feiste Pferdchen ist ein Rot=



Abb. 19. Reiterbildnis des Prinzen Don Baltasar Carlos. Im Pradomuseum zu Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

schimmel mit braunem Kopf und schwarzen Füßen; Schweif und Mähne sind dunkel und sehr dicht und lang, wie man es damals als unentbehrliches Schönheitserfordernis eines edlen spanischen Pferdes ansah. Sattel- und Zaumzeug sind mit Goldstoff überzogen, die Metallteile des Geschirres vergoldet. Das Königskind galoppiert so stolz und freudig den Bergrücken entlang, von dem man weit in das spanische Land hinaussieht. Das ganze Bild ist sozusagen auf einen freudigen Ton gestimmt. Der Himmel ist sonnig blau, von silberiggrauen und von hell durchschienenen weißen Wölkchen belebt. Die Fernsicht schwimmt in blauen, weißlichen und grünen Tönen, zu denen nur ganz wenig Rötliches und Bräunliches im Vordergrund kommt. Diese Luft

und diese Landschaft geben eine charakteristische Stimmung der spanischen Landschaft in so treffender Weise wieder, daß man sich versucht fühlt, hier von einer absoluten Wahrheit des Farbentons zu reden.

Prinz Baltasar Carlos wurde ebenso früh wie im Reiten, auch im Weidwerk ausgebildet. Der König war ein leidenschaftlicher Jäger; schon im Knabenalter hatte er bewunderte Proben von Kraft, Gewandtheit und Unerschrockenheit abgelegt. Mit Stolz sah er, daß sein vergöttertes Söhnchen es ihm in den ritterlichen Künsten nachthun zu wollen schien. Wohl zum Andenken an den ersten Jagdgang des Prinzen in den Pardowald ließ Philipp IV das allerliebste Bild ausführen, welches den Sechsjährigen als Jäger darstellt. Der hübsche Knabe steht ernst und wichtig blickend, mit einer kleinen Flinte in der Hand, unter einer Eiche, im Jagdanzug aus derbem, dunkel bräunlich-olivengrünem Stoff mit gesteppten schwarzseidenen Ärmeln und schwarzen Strümpfen. Neben ihm sitzt ein reizender Zwergwindhund im Schatten des Baumes, und auf der anderen Seite liegt im fahlen dürren Grase ein prächtiger brauner, weißgezeichneter Vorstehhund, mit einem Ausdruck, der zu sagen scheint, daß er sich der Pflicht bewußt sei, den kleinen Jäger zu bewachen. Es ist ein kühler Tag. Über einen weißlich-grauen Hang hinweg sieht man in die bläuliche Berglandschaft mit graugrünen Steineichenbeständen, über die im Ziehen der Wolken Sonnenblicke einhergleiten. Das Ganze ist in seinem durchaus naturalistischen und dabei so unendlich poetischen Farbenreiz ein wahres Wunder von einem Bild (Abb. 20).



Abb. 20. Der Prinz Don Baltasar Carlos im Jagdanzug. Im Pradomuseum zu Madrid. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Außer diesem sind von den Jägerbildnissen, welche Velazquez für das Jagdhaus im Pardowald und auch noch für ein mit Jagdstücken ausgeschmücktes Zimmer im Palast malte, noch zwei vorhanden: eines, welches den König, und eines, welches dessen jüngsten Bruder, den Infanten Ferdinand, darstellt. Der König steht in weiter Bergeinsamkeit, über der sich ein lichtbewölkter



Abb. 21. Der Infant Don Fernando de Austria, Bruder Philipps IV, als Jäger. Im Pradomuseum zu Madrid. (Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Abendhimmel ausspannt, unter einem dichtbelaubten Baum auf dem Anstand, das lange Gewehr in der herabhängenden Rechten. Neben ihm sitzt ein gelbbrauner Hund, starkknochig mit feinem Kopf und klugen Augen. Das Bild scheint gleichzeitig mit demjenigen des Prinzen Baltasar gemalt zu sein. Der König befindet sich also im Alter von dreißig Jahren. Gestalt und Gesicht haben sich nur wenig verändert, seit Velazquez die erste Aufnahme machte; längere Haartracht und ein in die Höhe gebürsteter kleiner Schnurrbart sind die einzigen Veränderungen, die einem beim ersten Anblick auffallen. Die Kleidung ist in Schnitt und Farbe derjenigen des kleinen Prinzen ganz ähnlich. Der Infant Don Ferdinand, in der nämlichen Jägertracht, steht mit dem gespannten Gewehr im Arm da. Aus dem blassen Gesicht schauen hellblaue Augen ruhig und aufmerksam in die Ferne. Vor seinen Füßen sitzt ein schöner hellbrauner Spürhund. Hinter ihm dehnt sich ein grauer Bergrücken aus, den die blauen Zacken einer fernen Sierra überragen; der Himmel ist von dünnem Gewölk überzogen. Dieser Prinz, der an Liebe zum Weidwerk seinen königlichen Bruder womöglich noch übertraf, ist der unter dem Namen „Kardinal-Infant" bekannte Statthalter der Niederlande; den Kardinalstitel hatte er schon als Kind bekommen, nachdem ihm zuvor der mit großen Einkünften verbundene Titel eines Erzbischofs von Toledo erteilt worden war. Da er Spanien im Jahre 1634 verließ, um sich nach Flandern zu begeben, so muß das schöne Bild vor diesem Jahre gemalt sein oder doch auf einer vorher gemachten Aufnahme beruhen (Abb. 21).

Im Jahre 1634 bestellte Olivares in Florenz ein in Erzguß auszuführendes Reiterstandbild Philipps IV. Velazquez malte für den mit dieser Aufgabe betrauten Bildhauer Pietro Tacca die Vorbilder. Ein im Pittipalast zu Florenz befindliches Reiterbildnis des Königs, welches demjenigen des Pradomuseums ähnlich, aber in kleinem Maßstab ausgeführt ist, ist vermutlich eines dieser Modelle zu dem Erzbild, welches später vor dem Königsschloß in Madrid aufgestellt wurde.



Abb. 22. Reiterbild des Grafen von Olivares. Im Pradomuseum zu Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Wenn fürstliche Gäste an den Hof zu Madrid kamen, so fiel Velazquez öfters die Aufgabe zu, auch diese zu malen. So hatte er bereits im Jahre 1623 den Prinzen von Wales, Karl Stuart, gemalt, der damals um die Infantin Maria, die nachmalige deutsche Kaiserin, warb. Im Jahre 1638 fertigte er ein Bildnis des Herzogs Franz II von Modena an, als dieser in Madrid verweilte, um das Töchterchen des Königspaares, die Infantin Maria Teresia, aus der Taufe zu heben. Es ist erwähnenswert, daß unter den Geschenken, welche Philipp IV dem Herzog bei dieser Gelegenheit machte, auch ein von

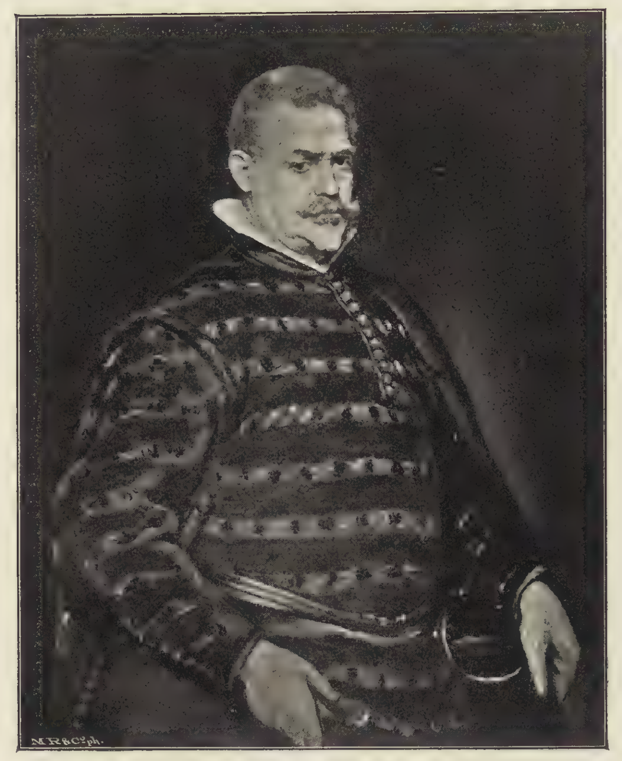


Abb. 23. Bildnis (mutmaßlich des Jägermeisters Philipps IV, Juan de Mateos). In der königl. Gemäldegalerie zu Dresden.

Velazquez gemaltes Miniaturbildnis des Königs genannt wird, welches sich auf der Rückseite eines Diamantschmucks befand. Velazquez hat nur sehr selten in kleinerem als lebensgroßem Maßstab gearbeitet.

Unter den wenigen Werken des Velazquez, welche Deutschland besitzt, ist das Bildnis des Kirchenfürsten, der die Taufe der Prinzessin Maria Teresia vollzog, eines der vorzüglichsten. Dasselbe befindet sich im Städelschen Institut zu Frankfurt am Main. Es ist nur ein frisch nach dem Leben gemaltes Brustbild, das uns das gelbliche Gesicht und die schwarzen Augen des Kardinals Gaspar Borja — aus dem berühmten, in Italien Borgia genannten Geschlecht — durch die Purpurkleidung in eigentümlicher Farbenwirkung hervorgehoben zeigt; aber diese einfache Naturabschrift ist unter Velazquez' Hand zum vollendeten Meisterwerk der Bildniskunst geworden, so groß durch malerischen Reiz wie durch Kraft und Wahrheit des Lebens.

Das Jahr 1638 wurde das glücklichste Jahr Philipps IV genannt. Auf den Schlachtfeldern vieler Länder errangen die spanischen Waffen blutige Erfolge, und im Palast von Buen Retiro wurden glänzende Siegesfeste gefeiert. Zu dieser Zeit mag dem Graf-Herzog Olivares der Gedanke gekommen sein, sich als Kriegshelden malen zu lassen. Er war ja die Ursache der kriegerischen Unternehmungen Spaniens, mithin auch die Ursache der spanischen Siege. Das Reiterbild des Olivares, welches Velazquez in diesem Sinne malte, ist in malerischer Beziehung den königlichen Reiterbildern völlig ebenbürtig. Aus dem Besitz der Nachkommen des Olivares wurde es im vorigen Jahrhundert durch König Karl III erworben und befindet sich jetzt im Pradomuseum. Das ganze Bild ist Leben und Kraft. Olivares, als Feldherr gekleidet, im schwarzen, goldverzierten Harnisch, mit der roten Schärpe umgürtet, den grauen Hut mit roten Federn geschmückt, goldene Sporen an den Reiterstiefeln, hält auf einer Anhöhe, auf welcher Silberpappeln stehen und Myrtengesträuch blüht. In tadelloser Haltung hebt der stolze Mann, den man in seiner Jugend den besten Reiter Spaniens genannt hatte, seinen goldgeschirrten feurigen Braunen zur Halbkurbette in die Höhe. Mit blitzenden Augen sieht er sich um und streckt den Kommandostab aus, um neue Scharen hinabzuweisen in den Kampf, der in dem graugrünen Hügelland unter dem sommerlich bewölkten Himmel entbrannt ist. Eine Ortschaft steht in Flammen, das Gewehrfeuer blitzt, die Reitergeschwader sprengen wohlgeordnet zum Angriff, auf der staubigen Straße, welche das Thal durchzieht, gibt ein Trompeter im Galopp die vom Feldherrn befohlenen Signale weiter (Abb. 22).

Ganz anders als hier, wo er in einer erträumten Heldenrolle prunkt, sieht Olivares auf dem wenige Jahre später entstandenen Bildnis der Dresdener Galerie aus. Da zeigt er die veränderten Züge,

die dem Beobachter auffielen, als er Mißerfolge über Mißerfolge erleben mußte, unter denen er körperlich und geistig niederbrach.

Die Dresdener Galerie besitzt noch zwei Bildnisse von der Hand des Velazquez, die mit demjenigen des Olivares zusammen aus der Sammlung der Herzöge von Modena dorthin gekommen sind. Das eine, ein Meisterwerk körperhaft wirkender Malerei, zeigt in halber Figur einen grauhaarigen Herrn mit stolzer, finsterer Miene (Abb. 23). Das andere führt in einem Brustbild, dem die letzte Vollendung der malerischen Ausführung zu fehlen scheint, einen wohlwollend aussehenden alten Herrn vor, auf dessen Mantel an der linken Brustseite das rote Kreuz des Santiagoordens angegeben ist (Abb. 24). Wer die beiden sind, ist nicht festgestellt; sicher aber sind es hochstehende Persönlichkeiten aus der Umgebung Philipps IV.

Als der König die Ausschmückung des Palastes von Buen Retiro mit Gemälden anordnete, bestimmte er für den „Saal der Königreiche“ eine Folge von großen Bildern, in denen die kriegerischen Erfolge seiner Regierung verbildlicht werden sollten. Sieben Maler erhielten den Auftrag, in zwölf Bildern die ruhmreichsten Begebenheiten aus den Feldzügen in Flandern, Deutschland, Italien und Amerika darzustellen. Velazquez, den der König mit Bildnismalen für die verschiedenen Neueinrichtungen in Beschäftigung hielt, war nicht bei dieser Aufgabe beteiligt. Aber er fand nachträglich Veranlassung, einen der hier zur Darstellung gelangenden Stoffe gleichfalls zu behandeln. Der betreffende Vorwurf war die Übergabe von Breda am 5. Juni 1625. Spinola hatte die vielumstrittene Festung nach zehnmonatlicher Belagerung zur Übergabe gezwungen; in Anerkennung der tapferen Verteidigung gewährte er dem Kommandanten, Justinus von Nassau, und sämtlichen Offizieren und Truppen freien Abzug mit allen kriegerischen Ehren; als der holländische Befehlshaber vor dem Sieger erschien, begrüßte ihn dieser in freundlicher Weise und pries ihn wegen der Tapferkeit und Beharrlichkeit des geleisteten Widerstandes. Als Velazquez vier Jahre nach diesem Ereignis mit Spinola auf dessen Galeere nach Italien fuhr, mögen die Unterhaltungen während der langen Reise ihm wohl auch Gelegenheit gegeben haben, aus dem eigenen Munde des Generals Ausführliches über die Begebenheiten des niederländischen Feldzugs zu vernehmen. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß hierin der innere Grund für die Entstehung von Velazquez' „Übergabe von Breda“ zu suchen ist. Denn in dem Gemälde des José Leonardo, der um das Jahr 1635 die Übergabe von Breda für den Saal der Königreiche malte, sah Velazquez die Persönlichkeit des ihm befreundet gewordenen — inzwischen verstorbenen — Feldherrn und den Hergang, den er von

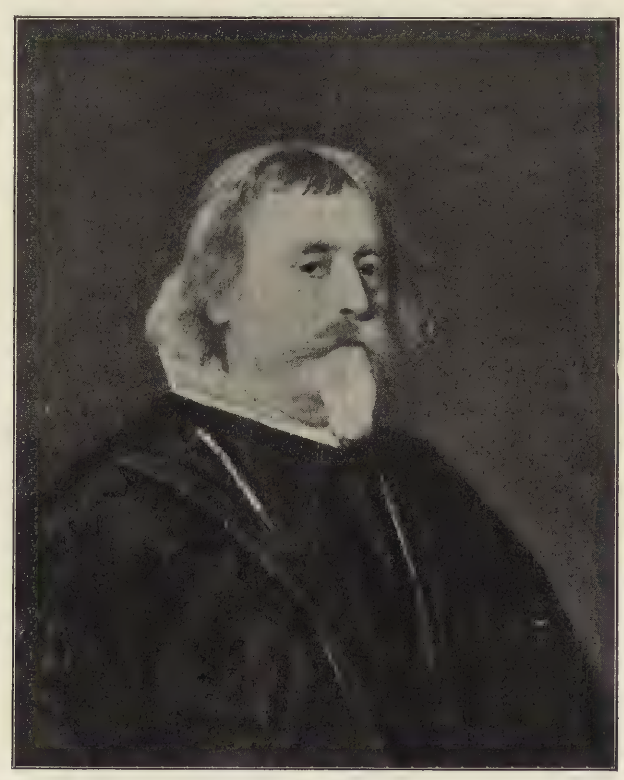


Abb. 24. Bildnis eines Ritters des Santiagoordens. In der königl. Gemäldegalerie zu Dresden. (Nach einer Photographie von F. & O. Brockmann's Nachf. (R. Tamm) in Dresden.)

diesem selbst hatte erzählen hören, in einer Weise geschildert, die der Wahrheit nicht entsprach. Das Bild des Leonardo, der ein Schüler des Eugenio Caxesi war, zeigt in konventioneller Historienbild-Komposition den Marquis Spinola in hochmütig stolzer Haltung auf einem Schimmel sitzend und vor ihm auf den Knien den holländischen Kommandanten, der die Schlüssel mit beiden Händen emporhebt, um sie jenem zu überreichen. Diese jetzt im Vorsaal der Gemäldegalerie des Prado befindliche Malerei, deren Urheber übrigens noch in sehr jugendlichem Alter stand, ging dem gewissenhaften Velazquez gegen seine Wahrheitsliebe. Er mag es für eine Pflicht der Ehrlichkeit gehalten haben, solcher Darstellung gleichsam eine Berichtigung zu malen, nach seiner besseren Kenntnis von dem Charakter und Wesen der Hauptperson und von dem Thatsächlichen des Hergangs. — In welchem Jahre Velazquez das Gemälde ausführte, ist nicht bekannt; wahrscheinlich doch nicht allzu lange nach der Ausschmückung des Saals der Königreiche in Buen Retiro mit jener Folge von Geschichtsbildern. Sein Werk fand ebenfalls Platz im Palast von Buen Retiro.

Wenn man vor Velazquez' „Übergabe von Breda“ steht, so fühlt man sich versucht zu glauben, es habe überhaupt niemals irgend ein anderer ein wirkliches Geschichtsbild gemalt. Der geschichtliche Hergang ist so klar und so einfach, so natürlich veranschaulicht, daß man denkt, so müsse es und es könne nicht anders gewesen sein (Abb. 25). Von einem erhöhten Standpunkt aus — à vue de chevalier, wie der damals gebräuchliche Kunstausdruck lautet — sieht man in die flache niederländische Landschaft, für die dem Maler offenbar militärische Aufnahmen als Anhaltspunkte gedient haben. Wasserläufe blinken in der blaugrünen, von bräunlichem Schimmer durchflimmerten Ebene; hin und wieder steigt der Rauch von Lagerfeuern und von brennenden Dörfern oder Gehöften auf: die Rauchwolken verschwimmen vor der schweren Wolkendecke des Himmels, die über dem Horizont in dicken bläulichen Massen lagert und sich weiter oben zu weißgesäumten Streifen verdünnt. Wo in der Mitte des Bildes ein kleiner Durchblick nach dem Mittelgrund frei bleibt, sieht man in dem Raum zwischen den Festungswerken und der schwachen Erhöhung des Geländes, auf welcher die Begegnung der beiden Heerführer stattfindet, spanische Pikeniere aufgestellt. Ein paar geschulterte Piken und Fahnen deuten die vorbeimarschierende holländische Infanterie an. Die Feldherren begrüßen einander in dem schmalen Zwischenraum, der die beiderseits aufgestellten Gefolgschaften voneinander scheidet. Beide Herren sind vom Pferde gestiegen; auf beiden Seiten haben alle Offiziere ihre Häupter entblößt. Justin von Nassau geht mit großen Schritten auf Spinola zu und überreicht mit einer Verneigung, seine Augen in die des Gegners heftend, den Thorschlüssel als Sinnbild der Übergabe. Der Spanier neigt sich ihm entgegen, vornehm und freundlich, das Musterbild eines formgewandten ritterlichen Mannes, und legt ihm die Hand wohlwollend auf die Schulter; man sieht seinem Gesicht an, wie verbindlich die Worte sind, die er an den Besiegten richtet, dem er seine Bewunderung nicht versagt. Spinola ist blaß von Farbe, sein dunkles Haar ist stark mit grau gemischt. Er trägt eine schwarze, goldverzierte Eisenrüstung und darüber die hellrote Schärpe. Eine ebensolche Feldherrenschärpe umgibt die Schulter des gleichfalls geharnischten Offiziers, der am nächsten bei Spinola steht und dem sich weitere Offiziere, die alle einen bildnismäßigen Eindruck machen, anreihen. Bei den Offizieren stehen die Fähnriche; von den beiden sichtbaren Fahnen ist die eine blau und weiß gewürfelt mit rosenrotem Schrägbalken, die zweite rosenrot mit blauem Schrägbalken. Unmittelbar hinter den Offizieren steht dicht gereiht eine Abteilung Pikeniere, breitrandige Filzhüte auf den Köpfen, die Piken senkrecht aufgerichtet. Dieser starre Wald von Spießen übt eine eigentümliche, mächtige Wirkung auf den Beschauer aus, die für den Gesamteindruck des Bildes so bedeutsam ist, das dasselbe hiernach im Volksmunde den Namen „las lanzas“ bekommen hat. Im Vordergrunde bildet das Pferd Spinolas eine große ruhige Dunkelheit. Der mächtige Braune steht ungern still; damit er nicht störend nach den beiden Herren hindränge, läßt ihn der Stallmeister, der ihn hält und der sich mit begreiflicher Schaulust nach jenen hingewendet hat, durch einen rückwärts

mit der Gerte gegen den linken Hinterfuß gegebenen leichten Schlag nach rechts zur Seite treten. Diese Bewegungen des Dieners und des Pferdes tragen, so nebensächlich sie an sich auch sind, durch ihre schlagende Lebenswahrheit doch nicht unwesentlich mit bei zu der großartigen Natürlichkeit des Ganzen. Neben der dunklen Schulter des Pferdes und unter den lebhaften Farben der Fahnen wird noch ein Soldat sichtbar, der mit silbergrauer Kleidung an dieser Stelle einen ruhigen und vermittelnden Abschluß bildet. Die Niederländer sind in Gesichtsbildung und Wuchs, in der Art, sich zu kleiden und zu bewegen, mit treffender Charakteristik von den Spaniern unterschieden. Der Oranier, bräunlichrot von Gesichtsfarbe, mit dunklem, grau gemischtem Haar, trägt einen Anzug von hellbraunem Sammet, mit schmalen Goldtressen und goldenen Knöpfen verziert; seine Schärpe und die Federn auf seinem Hut zeigen die Orangefarbe, welche die abgefallenen niederländischen Staaten zu ihrer Nationalfarbe erwählten, als der große Schweiger Wilhelm von Oranien sie zur Selbständigkeit geführt hatte. Die warmen Töne der Figur Justins heben sich in starker Wirkung von



Abb. 25. Die Übergabe von Breda. Im Pradomuseum zu Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

vorwiegend blauen Tönen ab: die im Mittelgrund sichtbare spanische Pikenierabteilung in hellblauen Röcken, dann die holländische Trikolore, blau-orange-weiß, und vorn der dunkelblau gekleidete semmelblonde Reitknecht, der den mit einer großen Bleß gezeichneten Braunen des Oraniers hält, bilden für ihn den Hintergrund. Die Wimpel an den Spontons der holländischen Offiziere, die Quasten an den Hellebarden der Sergeanten, die Ärmelaufschläge und andere Kleidungsteile der Soldaten sind wieder orangefarbig. Die holländischen Ober- und Unteroffiziere scheinen nicht das ehrerbietige Schweigen zu beobachten, das in den Reihen der Spanier herrscht. Ein vor dem Pferde Justins stehender Kavalier in weißem, mit roten Schleifchen verziertem Seidenwams und silbernem Bandelier macht eine zum Stillsein auffordernde Gebärde gegen seine Umgebung, um besser horchen zu können auf das, was die beiden Feldherren in einer ihm vielleicht nicht ganz geläufigen Sprache miteinander reden. Prächtige Typen niederländischer Kriegsleute stehen im Vordergrund: ein Offizier in Lederkoller und Reitstiefeln und ein Arkebusier in blaugrünem Anzug. — Das ganze Bild ist überaus reichfarbig, aber dabei vom tiefsten Ernst. Es ist so gediegen und so groß gemalt, wie es kaum etwas anderes gibt. Alle Kleinigkeiten sind da, und nirgends ist etwas Kleinliches. Die Farbenstimmung ist vollendet naturwahr; aber noch vollkommener als ihre Wahrheit ist ihre Schönheit. Wenn irgendwo, so ist es hier am Platze, von hohem Stil in der Farbe zu sprechen.

Zur Ausführung religiöser Gemälde fand der Hofmaler verhältnismäßig selten Gelegenheit. Gegen Ende der dreißiger Jahre ist, wie man vermutet, das Bild des Gekreuzigten entstanden, das sich ursprünglich im Benediktinerinnenkloster S. Placido zu Madrid befand (Abb. 26). Es ist ein mächtig ergreifendes Bild. Auf einem Hintergrund, der keinerlei Formen enthält, sondern leere Finsternis ist, schwarz mit leichtem bräunlichen Anflug, ragt der schöne Körper in das goldige Licht hinein, das ihn oben voll überflutet, während die Beine in einem Halbton verschleiert bleiben. Das Haupt des göttlichen Dulders ist im Tod vornüber gesunken; dabei ist auf der einen Seite das lange Haar nach vorn gefallen. Diese mächtig wallende Masse von dunklem Haar, die fast die Hälfte des Gesichts verdeckt, bringt etwas sehr Eigentümliches in die Wirkung des Ganzen. Aber weder hieraus, noch aus dem allmählichen Hineinwachsen der Gestalt aus dem Schatten in das Licht ist das Außerordentliche des Eindrucks, den das Gemälde auf den Beschauer ausübt, zur Genüge zu erklären. Vor allem wirkt das Bild dadurch, daß der Maler für die Tiefe seiner religiösen und künstlerischen Empfindung in der größten Schlichtheit den stärksten Ausdruck gefunden hat. Der größte Meister der naturalistischen Kunst hat es verschmäht, hier irgend eines der sonst gerade im XVII. Jahrhundert bei diesem Gegenstand so sehr beliebten naturalistischen Hilfsmittel, um auf das Gemüt des Beschauers einzuwirken — die Kennzeichnung des qualvollen Hängens, des Zuckens im Schmerz, des Zusammensinkens im Tode —, anzuwenden. Das Bild ist mit der größten Sorgfalt und Liebe gemalt. Die Ausführung des Holzes der Kreuzbalken und der Inschrifttafel ist wahrhaft rührend. Bemerkenswert ist, daß Velazquez die altertümliche Darstellungsweise wieder aufgenommen hat, daß jeder Fuß des Gekreuzigten durch einen besonderen Nagel angeheftet ist. Er ist hierin der Vorschrift seines Schwiegervaters gefolgt, der in seinem Buch über die Malkunst mit Eifer gegen die im XIII. Jahrhundert aufgekommene Darstellungsweise zu Felde zieht, welche, wie es seitdem im allgemeinen gebräuchlich geblieben ist, eine Dreizahl von Nägeln an die Stelle der altüberlieferten vier Nägel setzte.

Auch ein Velazquez mußte es erfahren, daß das große Publikum beim Anblick eines Bildes mehr den Gegenstand als die Kunst ins Auge zu fassen pflegt. In der Mitte der dreißiger Jahre wurde ein Bildnis des Grafen Olivares, das er öffentlich ausstellte, vom Volk mit Steinen beworfen. Denn der allmächtige Minister wurde immer verhaßter bei der ganzen Nation. Vielleicht sind manche Bildnisse, die Velazquez nach Olivares, der sich ihm stets sehr zugethan erwies und dem auch er seine Anhänglichkeit und Dankbarkeit bewahrte, gemalt hat, als Opfer der Volkswut zu Grunde gegangen.

Im Januar 1643 wurde Olivares ge-



Abb. 26. Christus am Kreuz. Im Pradomuseum zu Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)



Abb. 27. König Philipp IV, gemalt im Quartier zu Fraga 1644. In der Dulwich-Galerie zu London.

stürzt. Er überlebte diesen Schlag nicht lange; er starb fünf Monate danach. Philipp IV wollte sich jetzt zu selbständigem Handeln aufraffen. Er beschloß persönlich ins Feld zu ziehen, um beizutragen zur Wiederherstellung der spanischen Waffenehre, die bald nach den rauschenden Siegesfesten von 1638 überall bedenklich ins Wanken geraten war. Velazquez begleitete den König, als dieser nach dem catalonischen Kriegsschauplatz aufbrach. Ganz Catalonien befand sich seit 1640 in hellem Aufruhr; französische Truppen waren als Befreier begrüßt, und die Thore der Festungen waren ihnen geöffnet worden. Vor einem Betreten des aufständischen Landes zauderte König Philipp indessen doch noch zurück. In Saragossa machte er Halt und begnügte sich damit, den Gang der Ereignisse von hier aus zu verfolgen. Dem Velazquez verlieh er in diesem Jahre den Titel eines Leibadjutanten (Ayuda de cámara — ein niederer Grad der Kammerherrenwürde), und außerdem gab er ihm ein Amt, das keine bloße Würde war, sondern auch Arbeit erforderte, indem er ihn zum Gehilfen des Marquis von Malpica, des Oberintendanten der königlichen Bauunternehmungen, ernannte. Im folgenden Jahre begab sich Philipp IV wirklich nach Catalonien. Der baldige Fall der von den Franzosen besetzten Festung Lerida wurde mit Bestimmtheit vorausgesehen. Auf dem Marsch von Saragossa gegen Lerida ließ der König sich von Velazquez malen in der Tracht, in welcher er dort seinen Einzug halten wollte, wenn die Stadt wiedergewonnen sein würde. Lerida wurde in der That übergeben, und der vorausgeplante Einzug fand im August 1644 statt. Das Feldzugsbildnis des Königs, welches Velazquez während des Wartens auf dieses Ereignis malte, entstand unter schwierigen Verhältnissen. Man lagerte in einem kleinen Orte Namens Fraga, wenige Meilen von Lerida entfernt, in unglaublichen Unbequemlichkeiten. Die Werkstatt wurde eingerichtet in einem Raum, der „nicht viel mehr war als das untere Ende eines Schornsteins," mit leeren Löchern statt der Fenster, mit Wänden, an die der Sicherheit halber Stützen angelegt werden mußten; der Fußboden wurde durch Belegen mit Schilf in einen einigermaßen erträglichen Zustand gebracht. Hier saß der König dem Maler dreimal im roten, goldgestickten Anzug. Um während der Sitzungen für die Unterhaltung zu sorgen, war ein Hofzwerg befohlen. Auch diesen malte Velazquez während des Wartens auf die Kapitulation von Lerida. Beide Bilder wurden gleich nach ihrer Vollendung nach Madrid geschickt. Dasjenige des Königs ist später nach England gekommen (Abb. 27). Dasjenige des Zwergs befindet sich neben mehreren anderen von Personen dieses sonderbaren Teiles des Hofstaates im Pradomuseum.

Am Hofe Philipps IV befand sich eine ganze Schar von Zwergen und „lustigen Personen,“ wirklichen und scheinbaren Narren, die durch ihr thörichtes oder witziges Wesen den hohen Herrschaften zum Vergnügen dienten. Das war übrigens keineswegs eine Besonderheit des spanischen Hofes; das Halten von Hofnarren war damals, wenn auch nicht mehr so allgemein gebräuchlich wie im XVI. Jahrhundert, eine weit verbreitete Sitte.

Der große Meister der Bildniskunst hat in den ihm vom König aufgetragenen Bildnissen dieser freiwilligen und unfreiwilligen Spaßmacher Meisterwerke der Charakterdarstellung geschaffen.

Das Porträt des Zwerges, der bei den Sitzungen des Königs in Fraga zugegen war, und der mit dem Namen el primo, „der Vetter,“ bezeichnet wurde, ist ein Prachtbild. Der sehr kleine Mann sitzt im Freien auf einem Stein und blättert mit den Händchen in einem großen Folianten; für Aufzeichnungen, die er etwa aus dem alten Buche machen will, sind ein Heft und ein Tintenfaß bereit. Er hat den Blick dem Beschauer zugewendet, aber ohne denselben zu fixieren; die schwarzen Augen sind ohne Glanz. Der Ausdruck des Gesichts ist eine Ruhe der Vornehmheit, die kaum komisch wirkt, die vielmehr echt zu sein scheint. Es ist ja wohl denkbar, daß el primo von guter Herkunft war. Seine tadellose Kleidung ist ganz schwarz; das Gesicht leuchtend hell, warm im Ton, mit dunkelblondem Haar und Schnurrbärtchen. Die Landschaft ist grau, mit ein paar scharfen Helligkeiten in der Luft und auf den Bergen. Sonst keine Farbe außer dem Weiß in den aufgeschlagenen Büchern und ein paar bräunlichen Tönen in den Bucheinbänden und vorn am Boden. Was für eine Farbenwirkung mit diesen Mitteln erreicht ist, das ist geradezu wunderbar.

Das Bildnis eines anderen Hofzwergs, der als Don Sebastian de Morra bezeichnet wird, zeigt einen sehr kleinen, schwarzhaarigen und schwarzbärtigen Mann, der platt auf dem Boden sitzt, die Schuhsohlen dem Beschauer zukehrend. In bunter Kleidung tritt er farbig aus schlichtem graubraunen Grund hervor. Er hat die Fäustchen auf die Oberschenkel gestemmt und mit leicht zur Seite geneigtem Kopf sieht er einen unter den schwarzen Brauen hervor mit einem ganz eigentümlichen, dunklen Blick an. Dieser Blick hat etwas Melancholisches und zugleich etwas Wildes, Mitleiderweckendes und Furchterregendes gemischt.

Den Bildern der Zwerge, die durch ihren Witz den König und die Großen des Hofes unterhielten, reihen sich diejenigen von bedauernswerten Geschöpfen an, die durch ihre natürliche Thorheit zur Belustigung dienten. Da ist „das Kind von Vallecas,“ ein Kretin, mit einer schrecklichen Wahrheit in jeder Einzelheit der Form, des Ausdrucks und der Bewegung gemalt, dabei ein Meisterwerk der Farbenstimmung. Ferner „der Dumme von Coria,“ noch meisterhafter gemalt als jenes, ein Blödsinniger, der lustig ist und ohne Grund lacht. Man kann sich nicht leicht etwas Schrecklicheres für die Darstellung denken, als diese häßlichen, armen Geschöpfe. Wie groß ist die Macht einer Kunst, die so vollkommen ist, daß sie auch diesen Darstellungen Schönheit zu verleihen vermag!

Erfreulicher für den heutigen Beschauer ist jedenfalls der Anblick derjenigen „lustigen Personen,“ die sich wenigstens im Besitze der Gesundheit und wohlgewachsener Gliedmaßen befinden. Da ist Pablillos von Valladolid, ein stattlicher Mann, der in spreizbeiniger Stellung, das Mäntelchen wie eine Toga umgenommen, wie ein Redner gestikuliert; seine dunklen Augen blicken stier, wie die eines Berauschten — man weiß nicht, ist er klug oder dumm, oder hat man ihn, was zu den beliebten Scherzen des Hofes gehörte, betrunken gemacht. Die ganze Gestalt wirkt unsagbar lebendig, man glaubt den blechernen Klang der Stimme des Schwatzenden zu vernehmen (Abb. 28). — Dann Cristóbal de Pernia, der oberste der Hofnarren, der sich nicht davor fürchtete, seinen Witz auch an dem gefährlichen Olivares auszulassen, und der den Mut und die Kraft besaß, als Stierkämpfer aufzutreten. Er erscheint in einem mit höchster Schnelligkeit gemalten und unfertig gelassenen, trotzdem aber mächtig wirkenden Bilde entsprechend seinem Beinamen „Barbarroja“ in der Maske des wilden Seeräubers Barbarossa. In türkischer Kleidung, rot mit weißem Mantel, steht er mit gezogenem Schwert da, und der zornige Ausdruck seines Gesichts, dem der große graue Schnurr-



Abb. 28. Bildnis eines Hofnarren Philipps IV, genannt Pablillos de Valladolid. Im Pradomuseum zu Madrid.

Philipp IV ein Gegenstand des Spottes sein konnte, braucht nicht zu befremden. Von am Boden liegenden Waffen umgeben, steht „Don Juan de Austria“ in der Tracht aus Großvaters Zeit da, die Linke am Degengefäß, in der Rechten einen großen Stab. Im Hintergrund ist mit ein paar scherzhaften Strichen die Schlacht bei Lepanto angedeutet: ein Durcheinander von Feuer und Rauch, man darf sich in Brand geschossene und in die Luft fliegende türkische Kriegsschiffe darunter vorstellen. Das Bild ist ebenfalls sehr schnell gemalt — diese Art von Personen gewährten wohl keine langen Sitzungen —, nur der Kopf ist fertig ausgeführt. Aber ganz vollendet ist es in malerischer Hinsicht, prachtvoll im Ton. Das Bild eines Narren soll selbstverständlicherweise Komik enthalten. Hier liegt das Komische der Wirkung schon in dem Gegensatz zwischen der vornehmen Kleidung und der sehr wenig vornehmen Gestalt ihres Trägers. Ein Mann von ungelenker

bart und der kurze Backenbart ein für die Zeit sehr fremdartiges Aussehen geben, scheint einen unsichtbaren Gegner zum Kampf herauszufordern.

Als „Don Juan de Austria“ parodiert ein anderer Hofnarr den durch seinen großen Seesieg über die Türken berühmten Sohn Karls V (Abb. 29). Daß dieser Großoheim von unrechtmäßiger Herkunft für Haltung, mit dünnen, wadenlosen Beinen und großen Plattfüßen, der auf seinem steifen, plumpen Rumpf einen Kopf mit schlecht rasierten Wangen, mächtigem Schnauzbart, breiter gedrückter Nase und klug thuenden kleinen Augen trägt, — in würdevollem, altmodischem Anzug aus prächtig wirkenden schwarzen und hellkarminfarbigen Stoffen, wie ihn wohl ein Heerführer Philipps II hätte tragen können: eine

solche Erscheinung mußte am Hofe Philipps IV schon durch ihren bloßen Anblick die Lachlust erwecken. Für uns geht natürlich derjenige Teil der Wirkung verloren, der für den zeitgenössischen Beschauer darin bestand, daß die Kleidung, die vor einigen Jahrzehnten aus der Mode gekommen war, eben dadurch schon an und für sich lächerlich erschien. In Kleidersachen mißfällt bekanntlich das jüngst Veraltete immer am meisten. Heutzutage haben wir keine Veranlassung, die Tracht aus der Zeit Philipps IV für kleidsamer zu halten, als diejenige aus der Zeit seines Großvaters.



Abb. 29. Bildnis eines Hofnarren Philipps IV, genannt Don Juan d'Austria. Im Pradomuseum zu Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Als der König im Jahre 1645 sich abermals nach Saragossa begab, nahm er den Infanten Baltasar Carlos mit, damit dieser in seiner Eigenschaft als Thronerbe die Huldigung der aragonischen Stände entgegennähme. Der Kronprinz war in guter Gesundheit herangewachsen. Das im Pradomuseum befindliche letzte Bildnis, welches Velazquez nach ihm malte, zeigt ihn als einen geweckt aussehenden schlanken Knaben im Alter von vierzehn bis fünfzehn Jahren; die in Schwarz gekleidete Figur steht auf einem dunkelgrauen Hintergrund, den nur ein auf die Lehne des seitwärts stehenden Stuhls herabfallender roter Sammetvorhang belebt, und bei der äußersten Einfachheit der Wirkung prangt das Bild doch wieder in jenem vornehmen Velazquezschen Ton, durch den es zwischen allen anderen Gemälden sich schon von weitem als ein Werk des Meisters kenntlich macht. Bei jener Reise nach Aragonien ließ der König zum Andenken an die Anwesenheit des Kronprinzen ein Bild der Stadt Saragossa malen. Mazo, der Schwiegersohn des Velazquez, wurde mit dieser Aufgabe betraut, und Don Baltasar Carlos selbst bestimmte den Standpunkt, von dem aus die Ansicht aufgenommen werden sollte. Dieses Bild des Mazo, jetzt im Pradomuseum befindlich, zeigt unter duftig bewölktem Himmel die Stadt in hellem Lichte jenseits des Ebro. Der Vordergrund ist durch eine buntfarbige Menge von Figuren belebt, in deren meisterhafter Ausführung man wohl mit Gewißheit die Hand des

Velazquez erkennen darf. — Als ein Studienblatt zu derartiger Staffierung eines vorwiegend landschaftlichen Gemäldes — sei es eine Stadtansicht, wie die von Saragossa, sei es eine Schilderung einer als öffentliches Schauspiel dienenden Hofjagd, wie Velazquez deren mehrere für den König malte, — muß man die Zusammenstellung von dreizehn spanischen Kavalieren auf einer kleinen Leinwand ansehen, die sich im Louvre befindet und mit den Titeln „die Unterhaltung“ oder, unbegreiflicherweise, „Künstlervereinigung“ bezeichnet wird; die Tracht der Dargestellten weist auf die Zeit gegen 1640 (Abb. 30).

Dem Prinzen Baltasar Carlos war es nicht beschieden, die großen Hoffnungen, die man auf ihn setzte, zu erfüllen. Nachdem er im Alter von siebzehn Jahren mit seiner um sechs Jahre jüngeren Base, Erzherzogin Maria Anna von Österreich, der Tochter des deutschen Kaisers, verlobt worden war, starb er bald darauf an einem Fieber im Oktober 1646. Sechs Monate später verlobte sich König Philipp IV, der seit dem Herbst 1644 Witwer war, mit der früheren Braut seines Sohnes. Die Vermählung wurde bis zum Jahre 1649, wo die Erzherzogin ihr vierzehntes Lebensjahr vollendete, hinausgeschoben.

Velazquez war bei der Ankunft der jungen Königin in Spanien, bei den Vermählungsfeierlichkeiten und bei dem glänzenden Einzug in Madrid im Spätherbst 1649 nicht zugegen. Er hatte damals im Auftrage des Königs eine Reise nach Italien angetreten, die ihn zum zweitenmale längere Zeit an das alte Kunstland fesselte.

Diese Reise hing mit einer neuen amtlichen Stellung zusammen, welche Velazquez seit Anfang 1647 bekleidete. Philipp IV ließ das alte Königsschloß zu Madrid teilweise umbauen und neu einrichten. Zu diesen Herstellungen gehörte ein großer achteckiger Saal nach dem Muster der Tribuna im Uffizienpalast zu Florenz, der ebenso wie dieser berühmte Raum dazu dienen sollte, die auserlesensten Meisterwerke der Kunst in sich zu vereinigen. Die Beaufsichtigung und die Rechnungsführung über die Einrichtung des achteckigen Saals übertrug der König dem Velazquez, dem er zu seiner größeren Bequemlichkeit eine geräumige Wohnung im Palast anwies, neben der Dienstwohnung in der Stadt, welche derselbe seit Antritt seiner Stellung als Hofmaler inne hatte. Als nun der König mit Velazquez über die zu gründende Gemäldegalerie sprach, soll dieser gesagt haben, daß er sich anheischig mache, Meisterwerke italienischer Maler anzuschaffen, wie sie nur wenige Fürsten besäßen, wenn Seine Majestät ihm nur gestatten wolle, selbst nach Rom und Venedig zu gehen und dort die besten Bilder aufzusuchen und anzukaufen. Daraufhin habe der König den Urlaub bewilligt. Außer der Anschaffung von Gemälden des XVI. Jahrhunderts handelte es sich auch um die Anschaffung antiker Bildwerke, oder, wenn solche nicht zu bekommen wären, um Abformungen, nach denen dann später in Madrid Erzgüsse angefertigt werden sollten. Anfang Januar 1649 schiffte sich der Abgesandte Philipps IV, welcher die neue Königin in Triest in Empfang nehmen sollte, in Malaga ein. In dessen Gesellschaft trat Velazquez die Reise an. Stürmisches Wetter verzögerte die Fahrt, so daß das Schiff erst nach vierzig Tagen in Genua ankam. Velazquez begab sich zunächst nach Venedig, wo er Bilder von Paul Veronese und Tintoretto kaufte, und dann nach Rom. Ehe er sich hier festsetzen konnte, mußte er nach Neapel reisen, um das ihm vom König mitgegebene Empfehlungsschreiben an den Vicekönig Graf Oñate abzugeben. In Rom bemühte er sich um die Erlaubnis, den Papst malen zu dürfen. Innocenz X, aus dem Hause Pamfili, gewährte, obgleich er im allgemeinen kein Freund der Künstler war, dem spanischen Hofmaler eine Sitzung. Da Velazquez durch die langen Reisen seit Jahr und Tag nicht zum Malen gekommen war, fühlte er das Bedürfnis, sich vorher etwas zu üben, ehe er an die hohe Aufgabe, das Bildnis des Papstes, herantrat. Er malte seinen Diener, den Mulatten Juan de Parejo. Dieser Mann hat sich später einen Namen dadurch gemacht, daß er sich im stillen, angeblich ganz ohne Wissen seines Herrn, dem er die Farben rieb, im Malen übte, bis er plötzlich mit ganz hübschen Erfolgen an die Öffentlichkeit treten konnte. Velazquez schickte das Bildnis seines Mulatten zu einer Ausstellung, welche alljährlich am 19. März stattfand. Das Bild fand wegen seiner schlagenden Naturwahrheit die höchste An-

erkennung bei einheimischen und fremden Malern, die Akademie von St. Lucas ernannte Velazquez zu ihrem Mitglied. Als bald darauf der Papst dem spanischen Künstler die versprochene Sitzung gewährte, entstand jenes wunderbare Bildnis, welches, im Palast Doria-Pamfili, dem an die Familie Doria übergegangenen Elternhaus Innocenz' X befindlich, heute gerade wie damals das Staunen aller Rom besuchenden Maler ist (Abb. 31). Diese künstlerische Wahrheit ist überwältigend. Das Bild gehört zu denjenigen, deren Eindruck unauslöschlich im Gedächtnis haftet, und wohl mancher hat schon gesagt, daß es das schönste Ölgemälde in ganz Rom sei. Das Bild hat eine merkwürdige Farbenwirkung; es ist sozusagen rot in rot gemalt. Innocenz X, ein auffallend häßlicher Mann mit stechenden dunklen Augen, ungewöhnlich rot von Gesichtsfarbe, sitzt, mit Mütze und Schultermäntelchen von purpurroter Seide und einem Chorhemd aus dünnem weißen Stoff, durch den das Purpurrot des Rockes durchschimmert, bekleidet, auf einem roten Sammetsessel vor einem roten Vorhang. Wenn bei der Ausstellung des Bildnisses des Mulatten der Ausspruch gethan wurde, daß daneben alles andere Malerei geschienen hätte, dieses allein Wahrheit, so hat ein solcher Ausspruch an und für sich nicht viel Gewicht. Denn Ähnliches ist zu verschiedenen Zeiten und von Bildern der verschiedensten Art gesagt worden; anderen Zeiten gilt anderes als Wahrheit. Aber in einer Beziehung ist Velazquez wirklich nur mit der Natur zu vergleichen: wie die Natur durch das Verhältnis von Licht und Schatten alles zu einander stimmt, so daß es in ihr keinen Mißklang der Farben gibt, so stimmt auch Velazquez die sonst unvereinbarsten Farben in vollendeter Harmonie zu einander. Die verschiedenen Rot in dem Bilde des Papstes — wenn man nur davon hört, ohne das Bild zu sehen, kann man es sich unmöglich vorstellen — klingen zusammen in einer Wirkung von schmelzendem Wohllaut. — Velazquez verehrte das Bildnis dem Papste; die Widmung hat er auf den Brief geschrieben, den man auf dem Bilde in der linken Hand des hohen Herrn sieht. Innocenz X war sehr zufrieden mit der Leistung des spanischen Malers, und er schenkte demselben als Zeichen seiner Anerkennung eine goldene Kette von großem Wert, an welcher an



Abb. 30. Gruppen spanischer Kavaliere, vermutlich Studien zu einem verloren gegangenen Gemälde. Im Louvremuseum zu Paris.

einem Ringe eine mit Edelsteinen besetzte Schaumünze mit dem Bildnis des Papstes hing. Das Meisterwerk des Velazquez versetzte, so wird berichtet, ganz Rom in Aufregung, alle kopierten es zum Studium und betrachteten es wie ein Wunder. Zahlreiche Bildnisbestellungen von seiten hoher Persönlichkeiten waren die natürliche Folge jener die ganze italienische Kunst der Zeit so unendlich weit überragenden Leistung.

Darüber versäumte Velazquez nicht die Aufgaben, um derenwillen ihm sein König den Urlaub nach Italien bewilligt hatte. Von zweiunddreißig der berühmtesten Marmorwerke des Altertums, die sich im Vatikan, auf dem Kapitol, im farnesischen Palast, in den Villen der Borghese und der Ludovisi befanden, wurden Gipsabgüsse angefertigt. Bei den Bilderankäufen erreichte Velazquez freilich nicht alles, was er wollte. Ein Gemälde, auf das er es ganz besonders abgesehen hatte, war die später nach Dresden gekommene „heilige Nacht" des Correggio, im Besitze des Herzogs Franz II von Este. Der Herzog ließ sich weder durch die Rücksicht auf den spanischen König, noch durch seine persönliche Gewogenheit gegen Velazquez dazu bestimmen, sich dieses Kunstkleinods zu entäußern. Als Velazquez Rom verlassen hatte, um nach Spanien zurückzukehren, machte er in Modena Halt und erklärte, da er den Herzog nicht antraf, daß er warten würde bis zu dessen Rückkehr. Es wurden ihm alle möglichen Aufmerksamkeiten erwiesen, aber Herzog Franz vermied es, mit ihm zusammenzutreffen; er mußte sich schließlich darein schicken, daß das begehrte Gemälde für seinen König nicht zu haben sei. Ein anderer Mißerfolg war der, daß zwei Bologneser Dekorationsmaler, die er angeworben hatte, um die Schlösser Philipps IV auszumalen, ihr Wort nicht hielten und Velazquez vergeblich in Genua warten ließen.

Velazquez' zweiter Aufenthalt in Italien hatte über zwei Jahre gedauert. Es scheint, daß er gern noch länger geblieben wäre. Wenigstens bekam er schließlich einen ausdrücklichen Befehl zur Rückkehr von seiten des Königs. Er verzichtete auf eine geplante Reise durch Südfrankreich, schiffte sich in Genua ein und landete im Juni 1651 in Barcelona.

Zu seinen ersten Aufgaben nach der Ankunft in Madrid mußte es natürlich gehören, das Bildnis der jungen Königin zu malen. Marianne von Österreich war hübsch, eine lichtfarbige deutsche Blondine, noch ganz Kind. Schade, daß die von Natur anmutige Erscheinung durch einen so fürchterlichen Anzug entstellt wurde! In der weiblichen Hoftracht hatte die spanische Mode zu dieser Zeit mit das Ungeheuerlichste hervorgebracht, was jemals ausschweifender Ungeschmack ersonnen hat. Ein Reifrock von abenteuerlichem Umfang, dafür desto engere Einpressung des Oberkörpers, Ärmel, welche die natürliche Bildung der Arme verleugnen; dazu eine mit Hilfe künstlicher Haare hergestellte Frisur, die durch seitlich angeordnete Lockenmassen den Kopf die Halbkugelform des Reifrocks wiederholen ließ, und eine wagerechte Reihe von Schleifchen in den Locken. Gesicht und Hände waren so ziemlich das einzige, was verriet, daß in diesem verwunderlichen Aufbau ein menschliches Wesen steckte. Wenn Velazquez Damen in dieser Hoftracht zu malen hatte, so fand er sich damit ebenso künstlerisch ab, wie mit den Bildnissen von Zwergen und Blödsinnigen. Er malte alles mit einer unbedingten Naturtreue, mit der schärfsten Kennzeichnung der Formen, in der denkbar vollkommensten Wahrheit, und er malte alles mit einem solchen malerischen Reiz, mit einem so wunderbaren Zauber der Farbe, daß diese malerische Schönheit stärker auf die Empfindung des Beschauers einwirkt, als die von der Wirklichkeit gegebene gegenständliche Häßlichkeit. Im Pradomuseum befinden sich zwei fast ganz übereinstimmende Gemälde, welche Marianne von Österreich in ganzer Figur in großer Hoftracht zeigen. Die unglaubliche Kleidung ist hier womöglich noch steifer als sonst. Die österreichische Prinzessin, an ganz andere Kleidung und ganz anderes Benehmen gewöhnt, als wie es das spanische Ceremoniell vorschrieb, mußte es sich wohl gefallen lassen, wenn die Oberhofmeisterin, die, wie sie dem König klagte, die größte Mühe hatte, der jugendlichen Herrin „das naive deutsche Benehmen" abzugewöhnen, sie in der Kleidung wenigstens zu einem Prachtmuster des strengsten Hofstils gestaltete. Man bekommt Mitleid mit dem jungen Wesen, das da so hilflos in dem grünlichschwarzen, mit Silbertressen besetzten und an den Ärmeln mit

roten Schleifen verzierten Prunkkleid steckt, das hübsche Gesichtchen eingerahmt von der denkbar geschmacklosesten Perücke, unter der nur auf der Stirn ein widerspenstiges Löckchen des eigenen Haares zum Vorschein kommt, und in welcher eine geradlinige Reihe roter Schleifchen die Farbe der auf die Wangen gelegten Schminkeflecken in gleicher Höhe mit diesen vielfältig wiederholt. Eingezwängt und beengt durch Kleid und Etikette, macht die Königin kein Hehl aus ihrem Unbehagen; sie hat die Unterlippe aufgeworfen, und der ganze Ausdruck ist der der Verdrießlichkeit und furchtbarer Langeweile. So hat sie dem Maler gestanden, und so hat der große Naturalist sie der Nachwelt überliefert.



Abb. 31. Innocenz X. In der Galerie Doria zu Rom.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Lebhafter und liebenswürdiger als die Königin, glänzte neben derselben ihre nur um drei Jahre jüngere Stieftochter, die Infantin Maria Teresa, die nachmalige Königin von Frankreich. Ein italienischer Gesandter in Madrid berichtete über dieselbe im Jahre 1651, in welchem sie ihr dreizehntes Lebensjahr vollendete, daß er sie für die anmutigste und schönste Prinzessin der Christenheit halte. In diesem Alter hat sie Velazquez mehrmals gemalt. Zwei der Bilder befinden sich in der kaiserlichen Gemäldesammlung zu Wien, ein drittes, nur Brustbild (Abb. 32), im Louvre. Da sehen wir ein frisches Mädchengesicht mit dunkelblauen Augen und kirschrotem Mündchen, mit einer Munterkeit des Ausdrucks, wie sie sonst auf Bildern vom Hofe Philipps IV nicht vorkommt. Ihr macht auch, als etwas Gewöhntes, die schreckliche Tracht keine Beschwerden, die sie zwingt, die Arme weit abgesperrt zu halten. Sie ist in weiße Seide mit einigen wenigen roten Verzie-



Abb. 32. Die Infantin Doña Maria Teresa de Austria. Im Louvremuseum zu Paris.

rungen gekleidet, mit Perlen und Edelsteinen geschmückt; die blonde Perücke ist mit roten Schleifchen, Diamantgehängen und einer weißen Straußenfeder besteckt.

Von jenen zwei Bildern der Königin Marianne hat das eine, das sich von dem anderen fast nur durch eine Erhöhung des Formats unterscheidet, aber wohl etwas später angefertigt ist, ein Bild des Königs in schwarzem, goldverziertem Harnisch zum Gegenstück. Das Gesicht Philipps hat angefangen welk zu werden; ein Zusammenziehen der Brauen verändert den Ausdruck. Unverändert ist des Malers Meisterschaft geblieben, alles mit einem Ton von unbeschreiblicher Vornehmheit zu durchdringen. Velazquez' malerische Behandlungsweise ist nach dem zweiten Aufenthalt in Italien, der ihm eine große Erfrischung gewährt zu haben scheint, noch leichter und freier ge-



Abb. 33. Die Krönung der Jungfrau Maria. Im Pradomuseum zu Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

worden, als sie es vordem schon war. — Für die Wohnung der neuen Königin malte Velazquez zum Schmucke des Betzimmers ein Andachtsbild, die Krönung Marias darstellend (Abb. 33). Dieses Gemälde, das unter den Werken des Meisters durch seinen kleinen Maßstab auffällt — die Figuren haben nur zwei Drittel Lebensgröße — ist der merkwürdigste Beweis für die einzig dastehende Begabung des Velazquez, gleich der Natur selbst in jede beliebige Farbenzusammenstellung die voll=

kommenste Harmonie zu bringen. Hier stehen Farben nebeneinander, die unter der Hand irgend eines anderen Malers sich zu einer das Auge des Beschauers verletzenden Wirkung vereinigten müßten. Die beiden in Menschengestalt erscheinenden Personen der dreieinigen Gottheit haben violette Röcke und karminrote Mäntel, Maria karminrotes Kleid und blauen Mantel. Diese zusammenhängende blaurote Masse schwebt in einem silberig-blaugrauen, weiß durchleuchteten Gewölk, in welchem die hellgoldigen Strahlenscheine und die Körper und Köpfchen der kleinen Engel die einzigen — und dazu nur wenig kräftigen — Gegensatzfarben zu all den violetten Tönen enthalten. Es scheint unbegreiflich, und doch wirkt das Ganze harmonisch; es flimmert so viel goldiges Licht in dem Bilde, daß den schweren kalten Farben dadurch ihre Schwere entzogen wird und daß die miteinander unverträglich scheinenden Töne zu einem feierlichen Zusammenklang gestimmt werden. Die ungewöhnliche Farbenwirkung ist so feierlich und erhaben, daß man gar nicht dazu kommt, zu bemerken, was erst die Photographie einem zeigt, daß die Köpfe der Himmlischen in der Form wenig oder nichts von übermenschlicher Hoheit besitzen.

Im Jahre 1651 muß das merkwürdige Bildnis des Marchese Alessandro del Borro entstanden sein, welches das Berliner Museum besitzt. Denn damals verweilte dieser Herr, der bis zum Jahre 1649 in kaiserlichen Diensten stand, in Madrid; er hatte dem König von Spanien als General in der noch immer nicht zum Frieden gebrachten katalonischen Provinz gedient, war aber im Sommer 1651 in die Hauptstadt zurückgekehrt, um wegen Zerwürfnisses mit der Oberleitung seine Stellung niederzulegen. Aus dem Gemälde selbst möchte man schließen, daß es früher entstanden wäre. Aber Velazquez und Borro können sich zu keiner anderen Zeit begegnet sein; es müßte sich denn nachweisen lassen, daß es 1649 in Venedig hätte der Fall sein können. Der italienische Söldnerführer, der im Jahre 1643 dem Kaiser Ferdinand III bei einem Einfall in den Kirchenstaat einige kriegerische Erfolge gewonnen hatte, wird in einem Personalbericht als ein zu Sonderbarkeiten geneigter und von Launen beherrschter Mann bezeichnet. Eine sonderbare Laune hat auch die Auffassung des Bildnisses vorgeschrieben. Auf einem hohen Standpunkt, der über der Gesichtslinie des Beschauers liegt, und von dem aus er geringschätzig auf die Welt herabblickt, bringt der Marchese seine umfangreiche Persönlichkeit in selbstbewußter Pose zur Geltung; ganz geschwollen von dem Gefühl der Größe, das seine Siege über Papst Urban VIII ihm gewähren, tritt er dessen Banner, das die goldenen Bienen der Barberini kenntlich machen, mit Füßen. Es liegt Humor in der Wahrhaftigkeit, mit welcher der Maler der großthuerischen Stimmung des Modells gerecht geworden ist. Die Beleuchtung selbst erinnert an die Theaterrampe (Abb. 34).

Im Jahre 1652 erhielt Velazquez die Stelle des königlichen Schloßmarschalls, ein hohes Amt, dem zwar große Wichtigkeit und Ehre beigemessen wurde, das aber seinen Inhaber so sehr in Anspruch nahm, daß dem Maler nicht mehr viel Zeit zum Malen blieb. Dem Schloßmarschall war die Ordnung und Ausschmückung der Räume, welche der König bewohnte, unterstellt; er führte einen Schlüssel, der alle Thüren öffnete, und mußte in der königlichen Wohnung stets dienstbereit zugegen sein; er überreichte den Kammerherren ihre Schlüssel und wies den Hofdamen ihre Gemächer an; bei öffentlichen Mahlzeiten des Königs hatte er den Beginn der Tafel zu bezeichnen dadurch, daß er dem König den Stuhl hinstellte, und er hatte die Tafel aufzuheben; Festlichkeiten jeglicher Art hatte er anzuordnen. Diese Aufgaben machten schon genug zu thun, wenn der König in seinem Palast zu Madrid in ruhigen und geregelten Verhältnissen lebte. Aber der Schloßmarschall hatte die nämlichen Verrichtungen auch zu erfüllen, wenn sich der Hof auf Reisen befand. — Velazquez bewarb sich, was einem befremdlich vorkommt, um dieses Amt, als die Stelle frei wurde. Die Gesuche anderer Bewerber wurden vom Majordomus und dessen Räten stärker befürwortet, als das seinige. Aber der König schrieb an den Rand des Berichts nur zwei Worte: „Ich ernenne Velazquez.“

Von da ab malte Velazquez seine Bilder in einer hastigen Weise, die das Ergebnis seines Mangels an Zeit war, mit einer Technik, an der nur die Sicherheit des Erfolgs bewundernswürdiger ist, als die

Kühnheit, mit Pinselhieben, die unfehlbar trafen.

Ein umfangreiches Gemälde im Pradomuseum gewährt uns einen Einblick in die Werkstatt des Künstlers. Dieses Bild, eines der vollkommensten Meisterwerke nicht nur des Velazquez, sondern der Malerei überhaupt, ist ein Ausschnitt aus der Wirklichkeit, ein Augenblick aus dem Leben im Schloßatelier, den der König und sein Maler des Festhaltens für wert erachteten, weil der belebte Vorgang sich darbot als eine reiche und kostbare Fassung für ein Bildnis der kleinen Prinzessin Margarete, des im Jahre 1651 geborenen ersten Kindes der jungen Königin, das den Mittelpunkt des Gemäldes bildet. Das Prinzeßchen wird als ein kleiner Engel geschildert, der Sonnenschein in das letzte Jahrzehnt von König Philipps Leben brachte. Es versteht sich von selbst, daß die Erscheinung dieses lieblichen Wesens oftmals von Velazquez festgehalten werden mußte. Sobald das Kind selbständig auf seinen Füßchen geworden war, wurde es von ihm abgebildet in einem Gemälde, welches den Großeltern in Wien übersandt wurde, und das in der dortigen kaiserlichen Galerie als ein Juwel unter den entzückenden Kinderbildnissen des Meisters schimmert. Eine zarte hellblonde Lichtgestalt in silberdurchwirktem Rosakleidchen mit schwarzen Spitzen und glitzerndem Geschmeide, herausleuchtend aus der tieffarbigen Umgebung eines dunkelgrünen Vorhangs und eines Fußteppichs von rotem Grundton, steht das niedliche Geschöpfchen an einem mit grünlichblauer Decke überzogenen niedrigen Tisch, der ein Glasgefäß mit Blumen trägt; selbst eine Blume, wetteifert es an duftigem Farbenzauber mit den blassen Rosen und Tausendschönchen (Abb. 35). Das zeitlich zunächst folgende Bildnis ist eine Halbfigur im Louvre; die



Abb. 34. Marchese Alessandro del Borro, Führer italienischer Truppen unter Kaiser Ferdinand III, spanischer General von 1649—51. Im königl. Museum zu Berlin. Nach einer Photographie von Franz Hanfstängl in München.



Abb. 35. Die Infantin Margarita. In der kaiserl. Gemäldegalerie zu Wien.
Nach einer Photographie von J. Löwy in Wien.

bei diesem Bild, das wohl als Geschenk für die Königin Anna nach Paris gekommen ist, in den Hintergrund gemalte Namensbeischrift „L'Infante Marguérite“ beseitigt jeden Zweifel, daß die in Wien befindlichen Porträts des nämlichen Kindes in verschiedenen Lebensjahren mit Unrecht als Bilder der Infantin Maria Theresia bezeichnet werden. Die Kleine, die hier dreijährig erscheint, hat sich allerliebst entwickelt; das Gesichtchen hat mehr Fülle, die dunkelblauen Augen haben mehr Ausdruck bekommen, das lichtblonde Seidenhaar fließt, an der rechten Schläfe mit einem blaßroten Schleifchen zusammengesteckt, über die Schultern herab. Sie trägt ein weißes Kleid, das schon den Ansatz zu dem unförmlichen Reifrock zeigt, mit schwarzem Spitzenputz und blaßroten Schleifen, Goldschmuck an Hals und Brust und Handgelenken (Abb. 36). Im lieb-



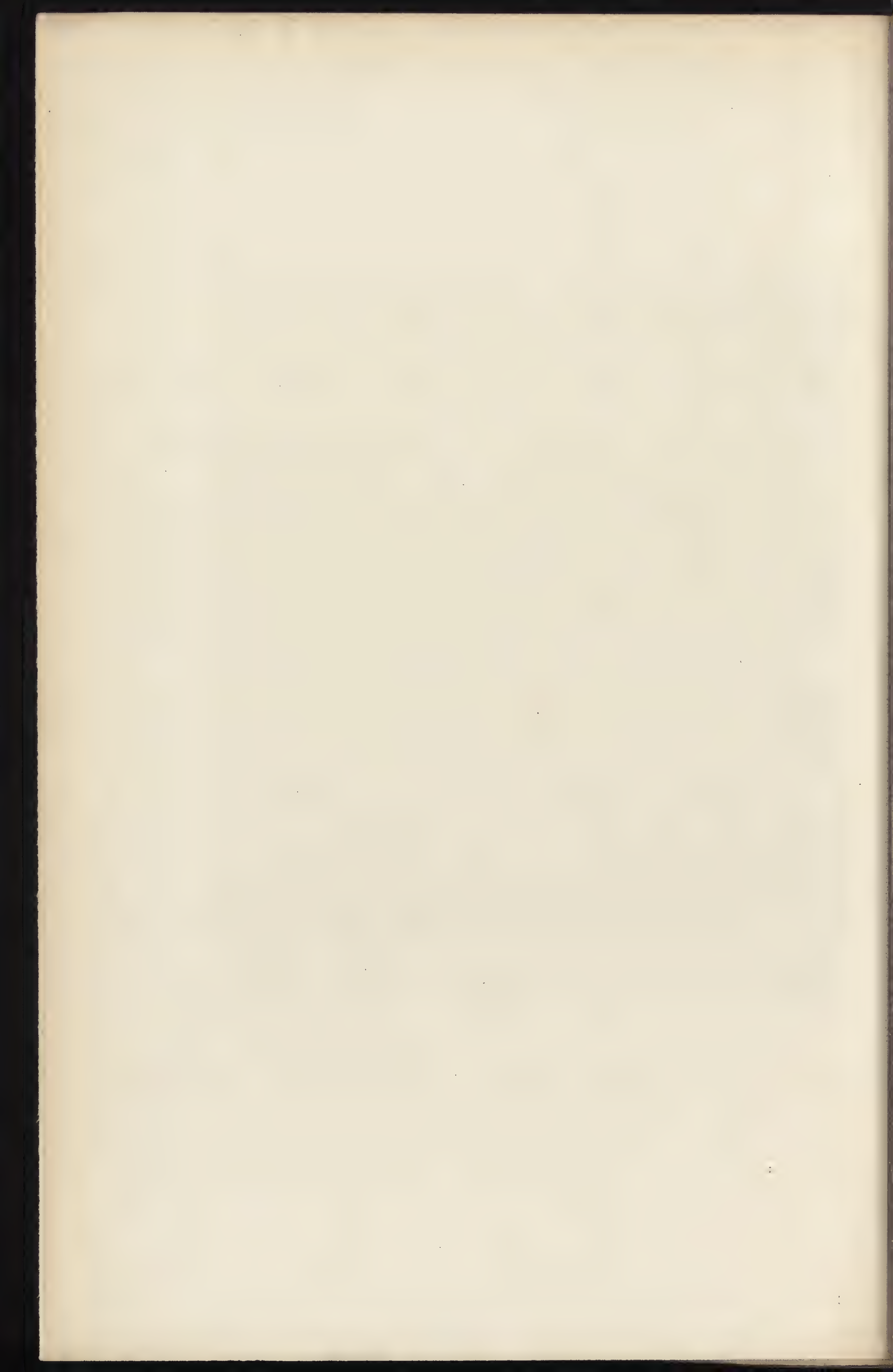
Abb. 36. Die Infantin Margarita. Im Louvremuseum zu Paris.

lichsten Reiz, im Alter von etwa fünf Jahren, zierlicher und lebhafter geworden, zeigt sich die Infantin Margarita in jenem großen Gemälde, welches uns gestattet, dem Hofmaler bei der Arbeit zuzuschauen (Abb. 37). Wir sehen Velazquez damit beschäftigt, das Königspaar in einem Doppelbildnis zu malen. Von der großen Leinwand, auf welcher dasselbe entsteht, sehen wir ein Stück von der Rückseite, ganz im Vordergrund des Bildes. Der Maler ist zurückgetreten und faßt seine königlichen Modelle ins Auge; man sieht, wie seine Blicke den Eindruck aufsaugen, den er, wieder an die Leinwand herantretend, in Farben festlegen wird. Den König und die Königin selbst sieht man nicht, denn der Platz, wo sie sich befinden müssen, liegt außerhalb des Bildes, genau da, wo der Standpunkt des Beschauers ist.

Darum sieht der Beschauer den Blick des Velazquez auf sich gerichtet. Wem aber in Wirklichkeit dieser Blick gilt, das verrät ein gegenüber an der Wand des Ateliers hängender Spiegel, in dem wir Philipp und Marianne wahrnehmen, undeutlich schimmernd in der Trübung durch die Entfernung und das Glas, aber doch in schlagender Ähnlichkeit. Zur Unterhaltung während der Sitzung haben der König und die Königin ihren Liebling, die kleine Margarete, ins Atelier bringen lassen. Zwei junge Damen beschäftigen sich mit dem Kinde, um dasselbe in vergnügter Stimmung zu erhalten. Meninas nannte man solche zum Dienst bei der jungen Infantin befohlene Fräulein, die vom höchsten Adel und hübsch sein mußten. Nach diesen Figuren führt das Bild die landläufige Bezeichnung „las Meninas.“ Neben den anmutigen Erscheinungen des Prinzeßchens und der Edelfräulein müssen wir uns freilich auch einige andere zur Belustigung der hohen Herrschaften anwesende Persönlichkeiten gefallen lassen, deren für unser Gefühl geradezu abstoßende Erscheinung wir ebenso gut mit in den Kauf zu nehmen haben, wie die unschöne Kleidung der Mädchen. Da steht eine furchtbar häßliche Zwergin, die mit dem Ausdruck eines treu ergebenen Tieres nach dem Königspaar — also nach dem an dessen Stelle befindlichen Beschauer — hinsieht, und neben ihr ein verhältnismäßig wohlgebildeter Zwerg, der einem am Boden ausgestreckten großen Hund einen Fußtritt versetzt, durch den er dem Tier wohl sagen will, es sei gegen die Etikette, hier zu schlafen. Weiter zurück im Atelier stehen im Schatten ein Hofherr, der Guardadamas, dessen Amt es war, neben dem Wagen der Hofdamen zu reiten, und eine Ehrendame in Nonnentracht. Ganz in der Tiefe des Bildes, wo man durch die geöffnete Thür in einen Vorraum sieht, erscheint am Fuß der nach den oberen Gemächern führenden Treppe ein Herr, der nach dem erhaltenen Verzeichnis der Namen und Titel sämtlicher auf dem Bilde dargestellten Personen der Hausmarschall der Königin ist. — Dies das Gegenständliche des Gemäldes. Für die malerischen Eigenschaften desselben gibt es keine Worte. Höchster, bestrickender Farbenreiz ist mit dem denkbar geringsten Aufwand an Farben erreicht. Die Töne gehen von reinem Schwarz, in der Kleidung und im Haar des Malers, durch die verschiedenartigsten Abstufungen von Grau hindurch einerseits bis zu vollem Weiß, das auf der Marmortreppe hinter der Thüröffnung steht, und andererseits zu einem leuchtenden goldigen Hellgrau in der Kleidung der Prinzessin, das mit dem rosigen Fleisch des Kindergesichts und dem lichten Blond des Haares köstlich ineinander klingt. In dem grauen Gesamtton stehen als pikante kleine Flecken ein paar lebhaft rote Schleifchen an Brust und Ärmel der Prinzessin und an den Ärmeln des stehenden Edelfräuleins. In abgeschwächter Tönung kehrt das Rot wieder auf der Palette des Malers, in der Spiegelung eines Vorhangs über dem Königspaar und — in ausgedehnterer Masse — in der Kleidung des Zwergs. Dieses wenige Rot findet sein Gegengewicht darin, daß das silberbesetzte Kleid der Zwergin ins Blaugrüne und der Rock der blonden knieenden Menina ins Dunkelolivengrüne geht. Der Rock der stehenden, dunkelbrünetten Menina hat eine unbestimmtere, olivengraue Farbe. Die oberen Teile der Kleidung beider Edelfräulein sind derjenigen der Prinzessin ähnlich gefärbt. — Die Art und Weise, wie das alles gemalt ist, hat nicht ihresgleichen. Es ist, wie man zu sagen pflegt, „mit Nichts“ gemalt, mit nichts außer mit dem höchsten Können. Die Pinselstriche sind Schlag auf Schlag auf die Leinwand geworfen, man hat das Gefühl, daß der Maler keinen Punkt zum zweitenmal angerührt hat. Sobald man aber so weit von dem Bilde entfernt steht, daß man nicht mehr die einzelnen Pinselstriche sieht, erscheint alles in einer, man möchte fast sagen minutiösen Ausführung. In der nämlichen Vollendung wie die Form, wird der stoffliche Charakter eines jeden Dinges durch die in der Nähe unentwirrbar scheinenden Pinselstriche zur Anschauung gebracht. So lassen sich an den Kleidern die verschiedenen Arten von Seide unterscheiden, und mit der nämlichen Vollkommenheit ist alles, bis zum Geringsten, behandelt: die getünchte Wand, das Holz der Thür und dasjenige des Rahmens, auf den die Malleinwand aufgespannt ist, diese selbst mit den an einigen Stellen durchdringenden Ölflecken, — kurz, jede noch so unbedeutende Nebensache ist bewunderungswürdig. „Herr, das ist die



Abb. 37. In der Werkstatt des Velazquez um 1656. Im Pradomuseum zu Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)



Theologie der Malerei," sagte der italienische Schnellmaler Luca Giordano beim Anblick dieses Bildes zu König Karl II. — Philipp IV ließ das Gemälde, das immer als die Krone von Velazquez' Schöpfungen anerkannt worden ist, in seinem Wohnzimmer aufhängen. Ein Zeichen er das Bild fertig sah, einen Pinsel genommen und mit den Worten, es fehle noch etwas, diese hohe Auszeichnung hinzugemalt, die Velazquez thatsächlich allerdings erst einige Jahre später erhielt.

Es gibt noch ein zweites Bild, in welchem Velazquez bei der Arbeit zu sehen ist, freilich



Abb. 38. Familienbild. In der kaiserl. Gemäldegalerie zu Wien.

seiner königlichen Anerkennung ist auf dem Bilde selbst zu sehen; auf den Rock des Malers ist nachträglich mit glatten Strichen und in so gedämpftem Ton, daß es auf die Wirkung des Ganzen keinen Einfluß ausübt, das rote Kreuz des Ritterordens von Santiago aufgemalt. Die Überlieferung behauptet, der König selbst habe, als nur im Hintergrund und in der Rückenansicht. Es ist das mit dem Namen „die Familie des Malers" bezeichnete große Porträtstück in der kaiserlichen Gemäldesammlung zu Wien (Abb. 38). Da sieht man in einem Zimmer zwei Männer, zwei Frauen und fünf Kinder; ein Teil dieser Personen scheint eben einzutreten, ohne daß die bereits

Anwesenden viel Notiz von ihnen nehmen. An der Wand des Zimmers hängt über einem Tisch, auf dem man Zeichnungen, einen Blumenstrauß und die Marmorbüste einer Frau erblickt, ein Brustbild Philipps IV und darüber eine Landschaft. Daneben vertieft sich das Zimmer in einen Nebenraum, der als Maleratelier dient und durch ein breites Fenster mit großen Scheiben erleuchtet wird. In dieser ganz kahlen Werkstatt, in der von Mobiliar nur zwei Klappstühle zu sehen sind, führt eine ältliche Frau ein kleines Kind auf den Maler zu, der unbekümmert um alles, was hinter seinem Rücken vorgeht, an dem Bilde einer Dame des königlichen Hauses, mutmaßlich der Königin Marianne selber, arbeitet. Daß dieser Maler Velazquez ist, daran ist wohl nicht zu zweifeln. Dann muß, da Velazquez keine anderen Kinder hatte, als jene beiden Töchter, von denen eine in früher Jugend starb, die zahlreiche Familie, welche so unbefangen in dem Vorraum der Werkstatt verkehrt, diejenige seines Schwiegersohnes Mazo sein. Zur Zeit der Entstehung des Gemäldes, welche durch die auf demselben angebrachten Werke des Malers als in die Mitte oder die zweite Hälfte der fünfziger Jahre fallend gekennzeichnet wird, kann Mazo schon ganz erwachsene Kinder gehabt haben. Diesen selbst müßte man in dem zweiten Männerkopf links erkennen, und die sitzende Frau wäre die etwa 35jährige Franziska Velazquez; sie trägt in ihrem häuslichen Anzug das Haar, entgegen der Mode, noch so, wie es die dreißig Jahre früher gemalten Kinderbildnisse im Pradomuseum zeigen (s. Abb. 12), an denen die Bezeichnung als Töchter des Velazquez haftet. Sicher ist das malerisch sehr reizvolle Wiener Familienbild unter den Augen des großen Malers entstanden, und an manchen Stellen, namentlich an den Köpfen der vier jüngeren Kinder, mag man den Strich seiner Meisterhand erkennen. Ebenso sicher aber ist das Bild als Ganzes nicht als sein Werk zu betrachten. Seiner Urheberschaft widerspricht das Zusammengestellte der Anordnung, die nur durch einen ganz schwachen Versuch, einen Faden inneren Zusammenhangs in die Reihe der Bildnisfiguren zu bringen, belebt wird. Auch die auffallende Fehlerhaftigkeit der Perspektive darf man ihm nicht zumuten; Mazo aber war, wie andere Werke desselben beweisen, einer solchen wohl fähig.

Das Doppelbildnis von Philipp und Marianne, von dessen Entstehung das Bild der „Meninas“ erzählt, ist nicht mehr vorhanden. Es wird mit wer weiß wie vielen anderen Meisterwerken des Velazquez in dem Brande des Königsschlosses untergegangen sein. Aber das auf dem Wiener Familienbild angedeutete Bildnis Philipps IV finden wir ganz genau wieder, nur etwas kürzer ringsum abgeschnitten, in einem im Pradomuseum befindlichen Brustbild des Königs in schmuckloser schwarzer Jacke, das mit der höchsten Frische, sicherlich in einer einzigen Sitzung, als Naturabschrift hingestrichen ist, um irgend einem großen Bildnis als erste Unterlage zu dienen (Abb. 39). Dann sind da aus derselben Zeit zwei sonderbare Bilder, welche König Philipp und Königin Marianne im Gebet darstellen. In beiden sieht man ein Betpult, das mit einer schweren Decke von grauem, mit einem großen Goldmuster durchwirktem Stoff überhangen ist, und dahinter einen Vorhang aus dem nämlichen Stoff; von den königlichen Personen sieht man hinter den Betpulten, an denen sie knieen, nicht viel mehr als die Büste und die Hände. Der König ist in schwarzer Kleidung, die sich, hell beleuchtet, nur schwach vom Hintergrunde abhebt, so daß sein Gesicht als einzige leuchtende Helligkeit in der eintönigen Masse steht, mit welcher die zwei durcheinander schwimmenden Farben des Stoffs die große Bildfläche ausfüllen. Bei dem Bilde der Königin ist die Wirkung dadurch eine andere, daß sie ein hellgraues Kleid anhat, so daß auch dasjenige, was man von ihrem Körper sieht, sich hell vom Hintergrunde absetzt. Beide Bilder gehören nicht zu den glücklicheren Werken des Velazquez. Offenbar hat es den Meister gelangweilt, so viel nichtssagenden Stoff um so wenig Lebendiges herum zu malen. Das Bild der Königin, bei dem es besonders unangenehm auffällt, daß er außer dem Kopf nichts — auch nicht die Hände — nach der Natur hat malen können, ist das mindestwertige von all seinen Gemälden im Prado.

Philipp IV ließ diese beiden Bilder für den Escorial malen, wo im Jahre 1654 die Einweihung des „Pantheon,“ der königlichen Gruftkirche, und die feierliche Überführung der Gebeine der Vorfahren Philipps in diesen Raum stattfand. Durch die Vollendung der Gruftkirche gelangte der Riesen-

bau Philipps II zum endgültigen Abschluß. Die innere Ausstattung des Escorial gab auch Velazquez von Amts wegen viel zu thun. Namentlich hatte er die Ausschmückung der Sakristei mit 41 kostbaren Gemälden von Raffael, Tizian, Correggio, Paul Veronese und anderen zu leiten. Über diese Gemälde verfaßte Velazquez eine Denkschrift in Gestalt eines Berichts an den König, die wegen der Eleganz ihrer Darstellung und wegen ihres treffenden sachlichen Inhalts sehr bewundert und als „ein Beweis seines Wissens und seiner großen Kennerschaft“ gerühmt wurde. Es ist sehr zu bedauern, daß diese Schrift nicht erhalten geblieben ist. Man möchte gern erfahren, in welcher Weise ein Maler von solcher Größe und Eigenart seiner Bewunderung für die Meister der italienischen Hochrenaissance Ausdruck gegeben hat. Was man gelegentlich aus einzelnen Äußerungen von seinem Urteil über Künstler erfährt, stimmt mit den Anschauungen unserer Tage auffallend überein. — Es verdient erwähnt zu werden, daß Velazquez das Gefühl der Künstlereifersucht, das im Leben so vieler, selbst sehr hochstehender, Meister des XVI. und XVII. Jahrhunderts eine so häßliche Rolle spielt, gar nicht kannte. Er stand über dem Neide und benutzte jede Gelegenheit, um begabte Künstler durch Heranziehen an den Hof zu fördern.



Abb. 39. Philipp IV, gemalt um 1656. Im Pradomuseum zu Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. Els., Paris und New York.)

Um die nämliche Zeit, in der er das Brustbild des alternden Königs und die „Meninas“ malte, und in der nämlichen Vollkommenheit des Tons und der malerischen Behandlung führte Velazquez für das mehrerwähnte königliche Jagdhaus im Walde von Pardo zwei köstliche Charakter-



Abb. 40. Menippus. Im Pradomuseum zu Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. Elſ., Paris und New York.)

lachenden Philoſophen vorgeführt werden ſoll. Beide erſcheinen als fragwürdige Exiſtenzen, die durch die Beſitzloſigkeit auf den Standpunkt gekommen ſind, in thörichter Weisheit Betrachtungen über die Verrücktheit der Menſchen anzuſtellen. Der Mann, der den Namen des wegen ſeines ſatiriſchen Cynismus berüchtigten Schülers des Diogenes trägt, ſteht in einen verſchoſſenen ſchwarzen Mantel gehüllt da, unter dem eine bräunliche zerriſſene Beinbekleidung hervorkommt; ſeine Schuhe haben durch Mangel an Pflege eine Farbe bekommen, die gar keine Farbe mehr iſt, und dasſelbe iſt der Fall mit dem ſchäbigen Filzhut, der formlos auf dem Kopfe ſitzt. Am Boden deuten herumgeworfene Schriften und ein Waſſerkrug geiſtige Beſchäftigung und körperliche Bedürfnisloſigkeit an. Das von weichem, ſchwärzlichem Haar und grauem Bart eingerahmte Geſicht, deſſen gerötete Färbung darauf hinzudeuten ſcheint, daß in beſſeren Zeiten Waſſer nicht das einzige Getränk des „Menippus“ war, iſt halb über die Achſel dem Beſchauer zugewendet und ſchaut zwiſchen Hut und Mantel wie aus einem Verſteck mit einem unvergleichlichen Ausdruck innerlichen Lachens heraus. Dieſer Mann iſt ein unbarmherziger Spötter (Abb. 40). „Äſopus“ iſt von Natur weniger Lump, äußerlich aber womöglich noch mehr heruntergekommen. Ein weiter, kaffeebrauner Rock, den ein Stück ehemals weiß geweſenen Zeugs an Gürtels Stelle zuſammenhält — Knöpfe oder ſonſtige Schließvorrichtungen ſind nicht mehr

figuren aus, die mit den Namen Äſopus und Menippus bezeichnet ſind. Mit den geſchichtlichen Trägern dieſer klaſſiſchen Namen haben die beiden ſonderbaren Geſtalten, die wie aus dem Leben gegriffen daſtehen, weiter nichts gemein, als daß in ihnen der Gegenſatz zwiſchen dem weinenden und dem

vorhanden —, dient als Ober- und Unterkleid zugleich; wo er am Halse offen steht, verrät er, daß die Wäsche mangelt. Strümpfe sind allerdings noch da; die weitere Fußbekleidung besteht aus formlosen, ausgetretenen Dingern, Ruinen von Schuhen. Indessen verraten ein am Boden stehender Kübel klaren Wassers mit einem Waschlappen und die sorgfältige Rasierung von Lippe, Kinn und Wangen, daß der Träger dieser Kleidung noch nicht auf jeden Luxus der Lebensgewohnheiten verzichtet hat. Während bei „Menippus“ die ganze Gestalt ein lebhaftes Temperament verrät, ist hier alles von melancholischer Müdigkeit durchdrungen. Das bleiche, welke Gesicht, über dem das wirre graue Haar wie von gewohnheitsmäßigem Durchfahren der Finger in die Höhe gerichtet ist, sieht uns mit glanzlosen Augen, die von den herabhängenden Lidern halb verdeckt werden, und mit festgeschlossenen Lippen in wortlosem Bedauern an. Der Kopf hängt schlaff ein wenig zur Seite; diese Neigung erspart zugleich die Mühe, ihn in der Richtung des Blickes zu drehen. Schlaff und matt hält die herabhängende Rechte ein großes Buch, in dem wohl Belehrungen niedergeschrieben sind, von denen „Äsop“ selber überzeugt ist, daß sie, so wie die Menschheit nun einmal ist, vergeblich bleiben müssen (Abb. 41).

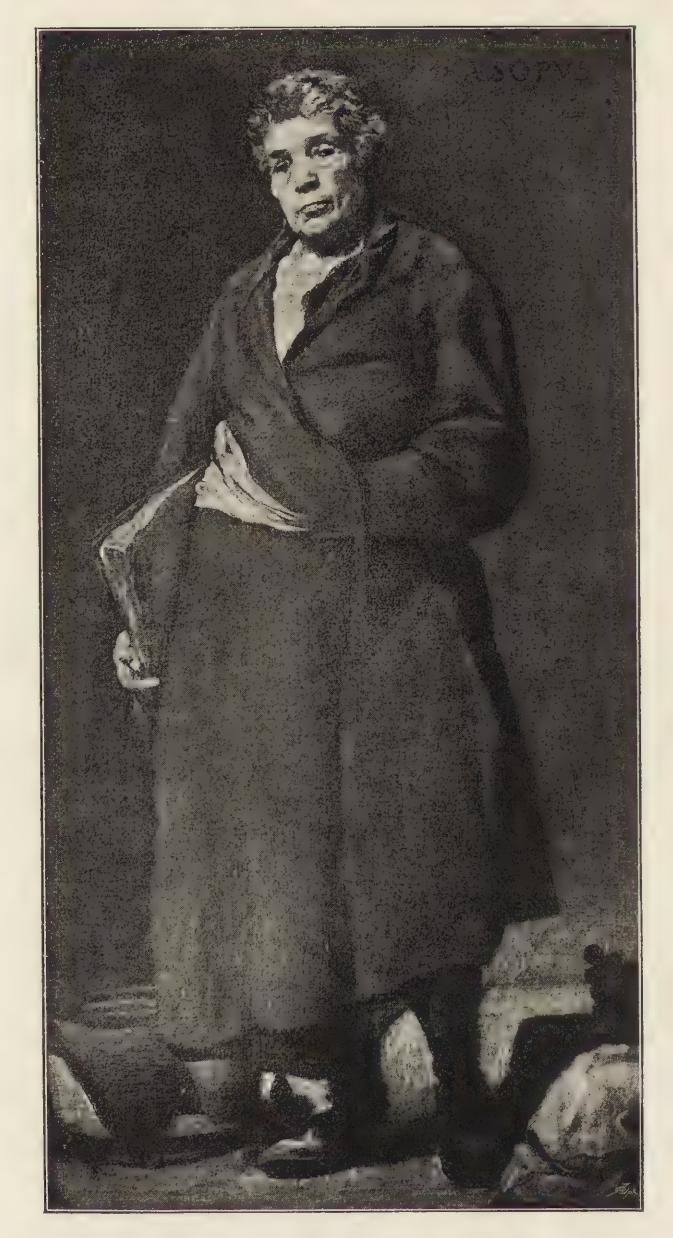


Abb. 41. Äsopus. Im Pradomuseum zu Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. Els., Paris und New York.)

In dem nämlichen Raum, für den „Äsopus“ und „Menippus“ gemalt wurden, fand ein Bild seinen Platz, welches den Kriegsgott darstellt. Dieser Mars ist in der Hauptsache nur eine Aktstudie, welche das Modell so wiedergibt, wie es war, und selbst von der Häßlichkeit des sehr gewöhnlichen, schnurrbärtigen Gesichts uns nichts schenkt. Von göttlicher Idealität ist also keine Rede, derartiges lag auch ganz außerhalb der Absichten des Malers. Die Studie ist, in gewissenhafter Benutzung der

verhältnismäßig seltenen Gelegenheit, Nacktes zu malen, mit großem Fleiß sorgfältig durchgebildet, muß daher wohl vor der Übernahme des Schloßmarschallamtes entstanden sein. Ein sonnverbrannter Körper mit sehr kräftiger, ausgearbeiteter Muskulatur, spiegelblanke, blitzende Waffenstücke, ein hellblauer Schurz und ein auf den weißen Überzug des Lagers, auf dem der Kriegsgott sitzt, herabgesunkener karminroter Mantel: alles das ist bewundernswürdig gemalt, erzielt aber nicht die unbedingt vollkommene Harmonie der Farbenwirkung, an die man sonst bei Velazquez gewöhnt ist. Doch muß das Bild mit seinen lichten, bunten Farben in der ursprünglichen Aufstellung zwischen den beiden Philosophen eine treffliche Wechselwirkung mit der schlichten, dunklen Tönung dieser Gemälde hervorgebracht haben, und solche Wirkungen wußte Velazquez beim Aufhängen der Gemälde in den königlichen Gemächern sicherlich wohl in Rechnung zu ziehen.

Ein Prachtwerk ersten Ranges in Bezug auf Farbenreiz und malerische Wirkung, ein wunderbares Meisterstück der unglaublich flotten Behandlung, in der Velazquez in seinen letzten Jahren die denkbar höchste Vollkommenheit erreichte, ist das Bildnis eines Hofzwergs, der einen Jagdhund an der Leine hält (Abb. 42). Das stolz aussehende Männchen, dessen Kleinheit durch die Größe der neben ihm stehenden, weiß gefleckten schwarzen Hündin noch mehr hervorgehoben wird, trägt eine reiche, vornehme Kleidung aus Goldbrokat mit Weißzeug aus feinem niederländischen Battist; der graue Hut ist mit prächtigen weißen Straußenfedern geschmückt: in das wallende kastanienbraune Haar ist auf der linken Seite eine auf die Schulter fallende rote Schleife eingebunden. Die ganze Tracht ist keine spanische, sondern entspricht einer für das gesamte mittlere Europa maßgebend gewesenen, in den fünfziger Jahren des Jahrhunderts allerdings schon veralteten, französischen Mode. Wer diese Persönlichkeit ist, weiß man nicht, man vermutet in ihr, eben wegen der ausländischen Tracht, einen Zwerg, der den Namen Don Antonio el inglés (der Engländer) führte.

Auch mit der Ausführung von Landschaftsbildern wurde Velazquez wieder beschäftigt. Auf Befehl des Königs malte er 1657 eine Ansicht des in eben diesem Jahre im Park von Aranjuez aufgestellten Tritonenbrunnens. Das Bild, das sich nebst einer zweifellos gleichzeitig gemalten anderen Ansicht aus dem nämlichen Park im Pradomuseum befindet, zeigt den weißmarmornen Brunnen mit seinem spiegelnden Becken im schattigen Grün, zwischen den epheuumsponnenen Stämmen schlanker Bäume. Es ist mit echter Empfindung für den Reiz einer solchen Parkanlage aufgefaßt, und diese Empfindung gibt ihm eine große Schönheit, obgleich es ohne sonderliche Liebe ausgeführt ist (Abb. 43). Das Gegenstück gewährt einen Blick in die stundenlange, gerade Ulmenallee, welche den Namen „Straße der Königin“ führt. An der einen Seite sieht man das Wasser des Tajo, an dessen Rand sich wildes Gehölz von Pappeln und Erlen erhebt. Das Ganze sieht im wesentlichen ebenso aus, wie heute. Sehr schön ist die Stimmung: dämmeriges Dunkel liegt unter den Bäumen, während draußen die Luft in hellem Tagesblau leuchtet; der Wind treibt graue Wolken über den Himmel und bewegt leise die Zweige. Beide Bilder sind im Vordergrund mit mehreren Figuren staffiert, die aber auffallenderweise viel zu klein sind; man fühlt sich versucht, sie auf Rechnung von Mazos mangelhafter perspektivischen Kenntnis zu setzen.

Nur die geradezu an das Unbegreifliche grenzende Leichtigkeit und Schnelligkeit der Malweise macht es erklärlich, daß Velazquez in diesen Jahren neben der Ausführung der vom König befohlenen Gemälde und neben seiner sonstigen Amtsthätigkeit noch Zeit und Kraft fand, einen Stoff nach freier Wahl in einem großen Bild zu behandeln. Man muß doch annehmen, daß er selbst, und nicht der König, es war, der auf den Einfall kam, einen Blick in den Arbeitsraum der Spinnerinnen in einer Teppichfabrik in lebensgroßer Darstellung zu verewigen.

Bei seinem Beruf, die Gemächer des Königs auszuschmücken, hatte Velazquez sicherlich oft Veranlassung, die Teppichwirkerei von Santa Isabel zu Madrid zu besuchen, wo seit mehreren Jahrzehnten mit Erfolg der Versuch gemacht wurde, durch einheimische Erzeugnisse der Einfuhr flandrischer Gobelins entgegenzuarbeiten. Da hat sich ihm denn einmal beim Durch-



Abb. 42. Bildnis eines Hofzwergs Philipps IV. Im Pradomuseum zu Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. Elſ., Paris und New York.)

ſchreiten der Arbeitsräume das Bild dargeboten, das auf ſein Malerauge ſolchen Reiz ausübte, daß er ſich zur künſtleriſchen Wiedergabe desſelben gedrängt fühlte. So malte er den an ſich völlig bedeutungsloſen Vorgang aus dem Alltagsgetriebe einer Fabrik; und er malte das in der Wirklichkeit Vorhandene, ohne irgend welchen Inhalt hineinzudichten, ſo, wie es in der Wirklichkeit da war; nur daß er es nicht, wie die moderne Irrlehre will, gemalt hat, weil es da war, ſondern darum, weil es ſchön war. Sein ſchönheitskundiger Blick hat in dem alltäglichen Vorgang unter den zufällig gegebenen Verhältniſſen von Licht und Farbe eine unendliche Fülle von Schönheit erſchaut, und dieſe Schönheitsoffenbarung, die er in ſich aufgenommen, wußte er in der Sprache ſeiner Kunſt anderen mitzuteilen. Nicht um den Vorgang, ſondern um die maleriſche Schönheit von deſſen Erſcheinung wiederzugeben, hat Velazquez dieſes durch die Wahl des Stoffes in jener Zeit ganz vereinzelt daſtehende Werk geſchaffen, das in Spanien allgemein unter dem Namen „die Spinnerinnen“ bekannt iſt (Abb. 44). Das Ganze iſt ein hochpoetiſcher Farbenzauber. In dieſen nüchternen Raum irren Lichter aus ſpärlichen Quellen, die man nicht ſieht, von den Lichtern gehen Reflexe aus, und Lichter und Reflexe erfüllen das Gemach mit einem flimmernden goldigen Schimmer und treiben ein belebtes Spiel auf den Geſtalten fleißiger Arbeiterinnen. Da ſitzt eine ältere Frau in weißem Kopftuch und ſchwarzem Kleid

am Spinnrad, dessen schnelle Drehung durch das Verschwimmen der Speichen zu einer durchsichtigen Scheibe in merkwürdig deutlicher Weise wahrnehmbar gemacht wird. Die unausgesetzte Thätigkeit in dem engen zu, die hinter ihr mit einem Ausdruck dienstbereiter Fürsorge einen Vorhang aus dünnem, rotem Stoff bei Seite zieht, um mehr Luft einzulassen. In dem durch den Vorhang abgetrennt gewesenen Nebenraum sieht

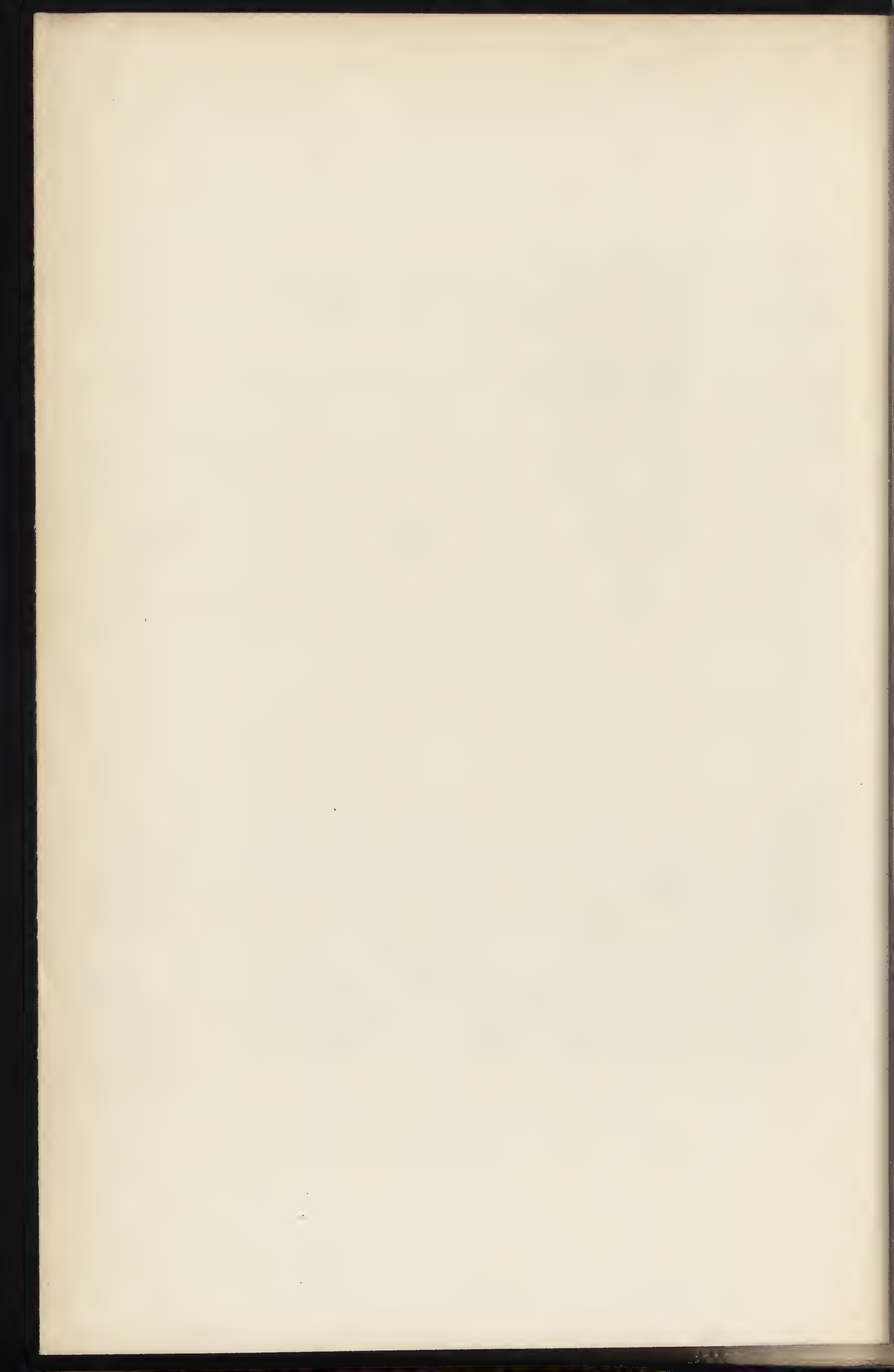


Abb. 43. Der Tritonenbrunnen im Park von Aranjuez. Im Pradomuseum zu Madrid.

Raum an einem heißsonnigen Tag hat ihr Gesicht gerötet. Man sieht, wie die arme Person von der Hitze leidet, trotzdem sie sich durch Emporschlagen des Rockes bis über das Knie eine Erleichterung zu verschaffen gesucht hat. Mit einem dankbaren Blick wendet sie sich einer frischen schwarzhaarigen Dirne in dunkel-rotgelbem Rock man Vorräte an Stoffen aufgestapelt liegen; eine dabei stehende Leiter bekundet, daß diese Vorräte sich zeitweilig noch höher auftürmen. An der anderen Seite des Bildes sitzt ein braunes Mädchen in kurzem, dunkelblaugrünem Unterrock — ein oberes Kleidungsstück aus verschossenem, rotem Wollenzeug hat sie hinter sich auf den Schemel



Abb. 44. Spinnerinnen in der Teppichfabrik von Santa Isabel zu Madrid. Im Pradomuseum zu Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. Elf., Paris und New York.)



gelegt — und windet das gesponnene Garn in Knäuel; an ihrem entblößten Arme sieht man das Spiel der Muskeln bei der flinken Bewegung der Finger. Neben ihr bringt eine Blondine in braunem Kleid einen Korb herbei, um die Garnknäuel aufzunehmen. Zwischen der Spinnerin und der Garnwinderin sitzt mehr in der Tiefe des Bildes eine Frau in rotem Rock und dunkelbrauner ärmelloser Jacke, mit Hecheln beschäftigt. Diese Figur ist, im Gegensatz zu der verhältnismäßig klar beleuchteten schönen Rückenfigur der Garnwinderin, am tiefsten in Schatten gehüllt. Ihren Kopf hat der Maler, mit schlagend richtiger Beachtung einer optischen Erscheinung, in Undeutlichkeit verschwimmen lassen. Denn dieser Kopf wird überstrahlt von einer hinter demselben sich ausbreitenden starken Helligkeit. Man sieht hier durch einen Bogendurchgang in einen um mehrere Stufen höher liegenden Raum, in den ein Sonnenstrahl breit und voll hereinflutet, dessen Rückstrahlungen auch die äußersten Schatten mit Licht durchdringen. In diesem Raum sind an den weißlich-grauen Wänden fertige Teppiche zur Besichtigung aufgehängt. An der Wand, die uns gerade gegenüberliegt, sehen wir einen farbenprächtigen Gobelin, der in einer Umrahmung von Blumengewinden, auf dem Hintergrunde einer blauen Luft eine irgend woher aus der Sage oder Geschichte des Altertums entnommene Darstellung zeigt. Davor haben sich mehrere vornehme Damen in seidenen Kleidern von lebhaften, heiteren Farben versammelt, um das Kunstwerk zu bewundern. Ein befremdlicher Gegenstand an diesem Ort ist die an einem Stuhl lehnende Baßgeige. Sollte der Besitzer der Fabrik von St. Isabel auf den genialen Gedanken gekommen sein, bei vornehmem Besuch in seiner Ausstellung die Empfänglichkeit der Besucher für den Reiz der Farbe durch Musik zu erhöhen?

Die „Spinnerinnen“ reihen sich den „Meninas“ und der „Übergabe von Breda“ ebenbürtig an. Diese drei Wunderwerke der Kunst stehen auf der äußersten Höhe dessen, was nach den Begriffen unserer Zeit für die Malerei überhaupt erreichbar ist. Auch in der sonst so ganz anders denkenden Zopfzeit übten die „Spinnerinnen“ selbst auf einen so kalten Idealisten wie Raphael Mengs einen derartigen Eindruck aus, daß er nur Worte der Bewunderung dafür fand; freilich bewunderte er an erster Stelle nur die Technik: das Gemälde, sagte er, sei in einer Weise gemacht, daß es ohne Anteil der Hände durch den bloßen Willen des Künstlers entstanden zu sein scheine. — Philipp IV ließ das Bild im Palast von Buen Retiro aufhängen.

Im Frühjahr 1658 entschloß sich der König, Velazquez die höchste Auszeichnung, die er ihm verleihen konnte, zu teil werden zu lassen, die Aufnahme in einen der drei alten spanischen Ritterorden. Er erhöhte den Wert der Auszeichnung noch dadurch, daß er dem Maler die Wahl freistellte zwischen den Orden von Alcántara, Calatrava und Santiago. Velazquez wählte den letzteren. Vor der Bekleidung mit den Ordensabzeichen waren die vorgeschriebenen Förmlichkeiten zu erfüllen. Gegen die persönliche Würdigkeit des Velazquez als eines vollkommenen Edelmannes wurde in den langen Vernehmungen von mehreren hundert Zeugen keinerlei Bedenken laut. Schwieriger war die Ahnenprobe. Besondere Kommissionen wurden in die Heimatsorte der Geschlechter Silva und Velazquez entsandt, um die Geschichte beider Familien zu prüfen. Der nach Sevilla abgesandten Kommission boten sich Zweifel hinsichtlich der Adelsreinheit der mütterlichen Vorfahren des Velazquez dar. Der König soll schließlich durch das Machtwort, für ihn stehe „die Qualität“ der Velazquez fest, den Ordensrat bewogen haben, die Angelegenheit nochmals zu untersuchen, und im April 1659 endlich wurde auch die Ahnenprobe für vollgültig erklärt. Jetzt stand nur noch der päpstliche Dispens aus, der erforderlich war, weil der Orden von Santiago ebenso wie die beiden anderen ursprünglich ein geistlicher Ritterorden war und als solcher seinen Mitgliedern die Ehelosigkeit vorschrieb. Am 29. Juli 1659 traf das Einwilligungsschreiben des Papstes ein, und nun fand die Überreichung des Ordenshabits an Velazquez mit allem großen Ceremoniell statt; ein Empfang im Palast bildete den Schluß der Feier.

Zu den Gemälden, welche Velazquez im Jahre 1659 auszuführen hatte, gehören Bildnisse der Infantin Margarita und des im Jahre 1657 geborenen Infanten Philipp Prosper. Diese Kinderbilder wurden an die Großeltern in Wien geschickt. Sie be-

finden sich jetzt im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien, neben den früher zu verschiedenen Zeiten für den österreichischen Hof gemalten Bildnissen des Königs und seiner beiden Gemahlinnen und denjenigen der Kinder Philipps aus erster Ehe.

Im Herbst 1659 feierte der spanische Hof ein schon lange geplantes und gewünschtes Ereignis, die Verlobung der Infantin Maria Teresa mit dem jungen König von Frankreich. Der Herzog von Grammont kam als Brautwerber Ludwigs XIV. Philipp IV empfing denselben in einem Prunksaal des Schlosses, den Velazquez zu dieser Gelegenheit mit allem Aufwand von Kunst zurecht gemacht hatte. Danach zeigte Velazquez im Auftrage des Königs dem Herzog die Kunstschätze des Palastes, und er führte ihn auch in die an kostbaren Gemälden reichen Paläste mehrerer Granden.

Jener Saal, in dem Grammont empfangen wurde, wird als der Spiegelsaal bezeichnet. An seinen vier Hauptwandflächen prangten große Königsbilder von Tizian, Velazquez und Rubens. Zur Ausfüllung der kleineren Flächen, die von den Fenstern und den großen, zur Architektur gehörigen Spiegeln freigelassen wurden, kamen Gemälde mythologischen und biblischen Inhalts zur Verwendung. Velazquez malte für diesen Zweck vier mythologische Bilder, vermutlich erst bei jener Veranlassung im Jahre 1659. Von diesen Dekorativgemälden wird nur eins im Pradomuseum aufbewahrt; zwei sind zu Grunde gegangen, und eins ist in eine englische Sammlung gelangt. Das letztere bedarf schon um seines Gegenstandes willen einer besonderen Erwähnung. Denn es stellt die Göttin Venus vor und zeigt diese in der Gestalt eines völlig entkleideten jungen Weibes, das auf einem Ruhelager ausgestreckt, sein vom Beschauer abgewendetes Gesicht — die ganze Figur ist vom Rücken gesehen — in einem Spiegel betrachtet. Wenn auch Gemälde mit nackten Frauengestalten, von der Hand italienischer und niederländischer Meister ausgeführt, in reichlicher Zahl in den Madrider Palast gelangt waren, so hatte bisher doch kein spanischer Maler sich auf diesem Gebiet versucht. Vielleicht waren dazu auch die Modelle in Spanien schwieriger zu haben, als in irgend einem anderen Kulturland Europas. Velazquez war der erste und auf anderthalb Jahrhunderte hinaus auch der einzige Maler Spaniens, der das Wagstück unternahm. — Das Gemälde im Pradomuseum stellt die Ermordung des Argos, des Wächters der durch die Eifersucht der Götterkönigin in eine Kuh verwandelten Jo, durch Hermes dar. Es ist ein ganz dekorativ gehaltenes, aber in seiner wahrhaft unheimlichen Stimmung großartig wirkendes Bild. Durch die bewundernswürdige Anpassung der Komposition an das sehr niedrige, breitgestreckte Format hat der Meister dieses gedrückte Format selbst mit heranzuziehen gewußt, um die eigentümliche, man möchte sagen beängstigende Wirkung zu erhöhen. Argos ist ein armer Kerl, in dürftiges schwarzes und graues Zeug gekleidet, der seine wenigen Bedürfnisse für die lange Wacht in einem grauen Bündelchen mit sich führt. Er hat zweifellos die redlichste Absicht, getreulich seine Pflicht zu thun. Er hat sich auch nicht in bequemer Lage der Gefahr des Einschlafens ausgesetzt; sondern wie er da im Schatten eines braunen Felsens saß, mit dem linken Arm auf einen Stein gestützt, hat ihn in der bleiernen Gewitterschwüle des Tages der Schlaf unerwartet überwältigt; die Hirtenflöte, die nicht ausgereicht hat, um ihn munter zu erhalten, ist seiner Hand entfallen, und sein Kopf nickt auf die Brust. Da kommt — furchtbar dämonisch, leise wie eine Katze und unentrinnbar wie das Verhängnis — Hermes auf allen vieren herangekrochen, die scharfe Klinge in der Faust. Dieser Vollstrecker der geheimen Befehle des Götterkönigs ist ein göttlicher Schurke, bei dem nichts weiter als die Halbnacktheit — etwas karminrotes und etwas dunkelgelbes Zeug schlingt sich um seinen braunen Körper — die ursprüngliche Idealität seines Wesens andeutet; der Flügelhut ist auf seinem Banditenkopf zum abgetragenen schwarzen Filz geworden, der mit zerzausten Rabenfedern aufgeputzt ist. Hinter ihm steht am abfallenden Hang des Berges Jo als rote Kuh, halb abgewendet von dem Wächter und dem Mörder, aber mit zurückgerolltem Auge nach ihnen hinschielend. Dieses Auge ist etwas ganz Wunderbares, es ist ein richtiges Kuhauge, aber es lebt darin die gespannte Angst einer Menschenseele, die den Augenblick gekommen sieht, der über ihr Schicksal entscheiden soll.

Der Kopf der langhörnigen Kuh, der Flügelhut und die Schulter des Hermes bilden zusammen eine wilde, scharfzackige Umrißlinie, die grell hervorgehoben wird durch den lichten Dunst der Ferne und schwere, weiße Wetterwolken, die sich über dem Horizont zusammenballen, während weiter oben die Luft schon ganz schwarz überzogen ist.



Abb. 45. Die heiligen Einsiedler Antonius und Paulus. Im Pradomuseum zu Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. Els., Paris und New York.)

Eines seiner letzten Bilder malte Velazquez für Buen Retiro. Der ausgedehnte

Park dieser Besitzung enthielt neben Plätzen für jede Art von Lustbarkeiten auch Orte stiller Zurückgezogenheit für Bußübungen und Gebet. An dem einen Ende der Anlagen befand sich eine sogenannte Einsiedelei mit einem auf den Namen des heiligen Eremiten Antonius geweihten Bethaus. Hier wurde gegen Ende des Jahres 1659 das Gemälde des Velazquez aufgestellt, welches den Besuch des heiligen Antonius bei dem heiligen Einsiedler Paulus zum Gegenstand hat (Abb. 45). Der Inhalt der Legende, welche den Vorwurf abgegeben hat, ist folgender: Paulus lebte als der erste christliche Eremit in der thebaischen Wüste; ein Rabe brachte ihm täglich ein halbes Brot, von dem er sich ernährte. Als er nach neunzig Jahren des Aufenthalts in vollständiger Einsamkeit sein hundertunddreizehntes Lebensjahr erreicht hatte, kam, infolge einer göttlichen Eingebung, der neunzigjährige Antonius, der in einer anderen Gegend der Wüste wohnte, zu ihm, um ihm in der Sterbestunde als Priester zur Seite zu stehen. Während dessen Anwesenheit brachte der Rabe ein ganzes Brot. Als Paulus verschied, kamen Löwen herbei, um ein Grab zu scharren, in welches Antonius dann den Leichnam bettete. — In dem Gemälde des Velazquez ist der Landschaft ein großer Raum zugemessen; die Figuren haben nur wenig mehr als halbe Lebensgröße. Wir werden in die großartige Wildnis einer spanischen Gebirgseinöde versetzt. Vorn schroffe, graue Felsen mit bräunlichen Tönen in ihren Vertiefungen; in der Ferne kahle Höhenzüge, in denen sich die blauen und weißen Töne der bewölkten Luft wiederholen. Unter einer Silberpappel, deren Stamm mit Epheu bewachsen, und deren Fuß von Brombeerranken umsponnen ist, sitzen die beiden ehrwürdigen Greise. Paulus, in schmutzig weiße Wolle gekleidet, faltet seine dürren Hände zum Gebet, während er den ergreifend schönen Kopf mit leuchtenden, glaubensfrohen Augen nach dem Raben emporhebt. Antonius, den die Legende zum Begründer des Mönchtums macht, und der daher in einer mönchischen Kleidung, in brauner Kutte und schwarzem Mantel, erscheint, ist ganz von Staunen erfüllt über das Wunder der übernatürlichen Speisung. Im Hintergrund sind, in Aufnahme jener alten Weise bildlicher Erzählung, die in der Spätzeit des Mittelalters allgemein, vielfach aber — so namentlich in Deutschland — bis in das XVII. Jahrhundert hinein gebräuchlich war, Begebenheiten des Vorher und Nachher zur Anschauung gebracht: wie Antonius auf der Wanderung durch die Einöde einem Faun begegnet; wie er an dem Holzgitter, das die Felsenwohnung des Paulus verschließt, anklopft; wie er bei der Leiche betet, während die Löwen das Grab auswerfen.

Das letzte Porträt, welches Velazquez malte, ist wohl das Bildnis der Infantin Margarita im Pradomuseum, welches dort, mit nicht haltbarer Begründung, Maria Teresa benannt wird. Die Tracht, die wir hier sehen, ist die letzte und ungeheuerlichste Ausbildung der spanischen Reifrockmode. Der Rock hat an Umfang immer noch zugenommen, und dabei ist er aus der Halbkugelform in die Walzenform übergegangen, so daß die Schöße des Leibchens auf ihm wie auf einem runden Tisch aufliegen, der auch zum Darauflegen von allerlei anderen Sachen benutzt werden kann. Weitpuffige Ärmel und genau wagerecht gezogener Halsausschnitt haben die gänzliche Beseitigung einer jeden Linie, die dem menschlichen Körperbau entsprechen könnte, vollendet. Einen solchen Anzug trug die Infantin Maria Theresia als Brautkleid; ein französischer Gobelin mit der Darstellung der Vermählungsfeier im Jahre 1660, nach einem Entwurfe von Charles Lebrun gewirkt, hat davon ein Abbild auf die Nachwelt gebracht, freilich schon in einer abgeschwächten Form gegenüber der unbarmherzigen Wahrheitsliebe des Velazquez. Ludwig XIV entsetzte sich beim ersten Anblick seiner Braut über diese Ungestalt. So entsetzt sich auch der Beschauer beim ersten Anblick des Gemäldes im Pradomuseum, wo ein neunjähriges Kind in dem an so jungem Leibe doppelt unleidlich wirkenden Kleidergebäude steckt. Aber die malerische Schönheit des Bildes bewältigt diesen Eindruck. Das späteste Werk des Velazquez steht mit in der ersten Reihe der Meisterschöpfungen seiner Farbenkunst. Den Hintergrund des Porträts bildet ein dunkelroter Paravent, der von der grauen Wand des Zimmers nur sehr wenig sehen läßt, und vor demselben ein schwerer rotsamtener Vorhang, der aufgerafft und mit dem Ende über eine Stuhllehne geworfen

ist; Vorhang und Paravent sind durch farbige, vorwiegend bleich-goldige, Musterung belebt. Der Fußteppich hat roten Grundton. In diesem Ganzen von prächtigen roten Tönen steht die kleine Prinzessin, lange nicht ritas zu sehen ist. Die Farben der Kleidung zeigen Silberstoff und Zinnoberrot, dazu ein Rosa, das zwischen diesen beiden Tönen genau die Mitte hält, durchsichtiges Weiß an Kragen und Ärmeln, Gold und Silber in



Abb. 46. Die Infantin Margarita. Im Pradomuseum zu Madrid.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. Els., Paris und New York.)

mehr so hübsch wie vor einigen Jahren, ein schnellgewachsenes, blasses, schnippisches Wesen, das vielleicht kindlicher aussehen könnte, wenn es nicht eingezwängt wäre in diesen entsetzlichen unnatürlichen Staat. Erfreulicherweise ist die Frisur wenigstens mit dem eigenen blonden Haar hergestellt, das noch von dem linksseitigen Scheitel durchzogen wird, der schon auf den frühesten Bildnissen Margaritas zu sehen ist. den Schmucksachen und Schwarz in der das Fleisch pikant abgrenzenden Einfassung des Halsausschnittes. Der Reifrock gestattet den Händen nicht, herabzuhängen; dieselben liegen seitwärts auf dem Rock. Mit dem rechten Händchen hält die Prinzessin ein großes Taschentuch von feinem Battist, mit der linken ein paar Blumen (Abb. 46).

Im Frühjahr 1660 brach Philipp IV

mit einem großen Gefolge auf, um in den Pyrenäen mit dem König von Frankreich zusammenzutreffen und seine Tochter demselben zu übergeben. Velazquez als Schloßmarschall hatte die Aufgabe, dem König vorauszureisen und in Städten und Burgen dessen Wohnung vorzubereiten. In dieser Thätigkeit wurde er von drei Quartiermeistern, unter denen sich sein Schwiegersohn Mazo befand, unterstützt. Mitte April verließ der königliche Zug Madrid; unterwegs reihte sich Fest an Fest, bei jedem Einzug von der Bevölkerung der betreffenden Gegend veranstaltet; Anfang Juni langte man in Fuenterrabia an, wo Velazquez den von Kaiser Karl V umgebauten alten Palast der Könige von Navarra zur Aufnahme Philipps in stand gesetzt hatte. Die Begegnung der beiden Königsfamilien fand auf einer kleinen neutralen Insel in dem Grenzfluß Bidassao statt, wo zu diesem Zweck ein Gebäude errichtet worden war, zu dessen Ausschmückung man Gobelins aus den Beständen des Madrider Königspalastes herbeigeschafft hatte. Den Schluß der Königszusammenkunft bildete die Übergabe der Braut an Ludwig XIV am 7. Juni. Philipp IV weinte beim Abschied. — Velazquez nahm an allen Feierlichkeiten dieser Tage teil. Seine Persönlichkeit erregte Aufsehen, nicht nur durch die Vornehmheit und Anmut seines Auftretens, sondern auch durch den auserlesenen Geschmack, den er in seiner Kleidung an den Tag legte. Gleich am 8. Juni begann seine anstrengende Thätigkeit als Schloßmarschall des reisenden Hofes von neuem. Die Rückreise wurde auf einem anderen Wege genommen, wie die Hinreise. Wurde irgendwo ein längerer Halt gemacht, so füllten Feste die Zeit aus. So ging es ohne Rast und Ruh, bis man am 26. Juni wieder in Madrid eintraf.

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß Velazquez durch das Übermaß von Thätigkeit, welches diese Reise ihm auferlegte, überanstrengt wurde, und daß sich hier der Keim zu der Krankheit bildete, die bald darauf seinem Leben ein Ende machte.

Nachdem Velazquez am 31. Juli den Vormittag über beim König Dienst gethan hatte, fühlte er sich unwohl und mußte nach Hause eilen. Ein Wechselfieber stellte sich ein, mit Ohnmachtsanfällen verbunden. Der König gesellte dem behandelnden Hofarzt seine beiden persönlichen Leibärzte zu; aber dieselben konnten nur feststellen, daß die Heftigkeit der Krankheit wenig Hoffnung übrig lasse. Darauf sandte der König einen Erzbischof als geistlichen Beistand an das Krankenlager. Am 6. August 1660 verschied Velazquez. Philipp IV war tief erschüttert durch den Verlust. Die Leiche wurde in der Ordenstracht der Santiagoritter aufgebahrt. Die Leichenfeierlichkeiten fanden mit großer Prunkentfaltung in der St. Johannespfarrkirche statt. Ein Leibadjutant des Königs und andere Ritter vom Hofe trugen den Sarg in die Gruft.

Die Spanier nennen Velazquez den König der naturalistischen Malerei. Das ist nicht zu viel gesagt. Seine Vornehmheit und sein feiner Geschmack im Naturalismus sind von keinem anderen auch nur ganz von ferne wieder erreicht worden.



